NR · 13 · 1950 — STYCZEŃ — CENA 200 ZŁ

-19

6988

III egz.

80

300 sztuk

ŚWIAT FOTOGRAFII



ŚWIAT FOTOGRAFII

PISMO POŚWIĘCONE SPRAWOM FOTOGRAFII ARTYSTYCZNEJ I UŻYTKOWEJ
ORGAN POLSKIEGO TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO

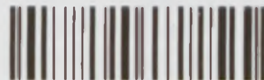
WYDAWCA: ODDZIAŁ POZNAŃSKI P. T. F.

PISMO UKAZUJE SIĘ Z SUBWENCJI MINISTERSTWA KULTURY I SZTUKI

ROK V | STYCZEŃ 1950 | NUMER 13



SPIS RZECZY



OD REDAKCJI I ADMINISTRACJI:

Poczuwamy się do obowiązku przeprosić Szan. Czytelników za tak długą zwłokę w wydaniu niniejszego numeru naszego pisma i wyjaśniamy, iż zwłoka nastąpiła z przyczyn od nas niezależnych, natury finansowej.

Chcąc zadość uczynić oddajemy niniejszy numer z zachowaniem ciągłości kronikarskiej mniej więcej do dnia 1 grudnia 1949 r.

Powiadamiamy również Szan. Czytelników, iż z dniem 1 stycznia 1950 r. „Świat Fotografii" ukazywać się będzie regularnie jako miesięcznik.

W związku z powyższym apelujemy o przesłanie do Redakcji (Poznań, ul. Sołacka 13) wszelkiego materiału redakcyjnego z wszystkich dziedzin fotografii, tudzież prosimy o solidarną akcję współpracy i propagandy.

Ze swej strony deklarujemy dalszą gotowość pracy.

Na cele wydawnicze naszego pisma otrzymaliśmy od pana Adama Kaczowskiego z Warszawy dar gotówkowy wysokości 8865,— zł.

Podkreślając wysoce społeczną i obywatelską postawę p. Adama Kaczowskiego przesyłamy tą drogą odpowiednie podziękowanie.

MARIAN SCHULZ

Akcja społeczna fotografiki polskiej

Historia notuje różne formy oddziaływania sztuki na społeczeństwo. Mało zaś notuje wypadków społecznej akcji sztuki.

Rozwój społecznej akcji fotografiki polskiej, uzależniony od jej własnego rozwoju i od zewnętrznego układu spraw społeczno-politycznych, postępował równolegle z rozwojem wypadków dziejowych.

Sytuacja w fotografice była swoista, jako w sztuce młodej i szukającej dopiero własnych dróg.

W zaraniu więc, pięćdziesiąt lat temu, nie mogło być mowy o działalności na większą skalę — jako że istnienie jej spoczywało w rękach kilku zasłużonych pionierów, a czas przysporzył talenty i spowodował jakościowe zróżnicowanie twórców i zainteresowanych.

Koła historii techniki obracały się szybko. Dzięki temu zanotować możemy szybki rozwój fotografiki, tak bardzo zależnej od naukowych osiągnięć mechaniki, optyki, fizyki i chemii. Wprost proporcjonalnie wzrastało zastosowanie fotografii, którego rozmiary dziś są ogromne.

Na tym tle, lecz już z większymi trudnościami, nastąpił rozwój fotografiki. Trudności piętrzyły się nieustannie. Zrazu mała liczba zainteresowanych, jeszcze mniejsza — talentów, ogólny brak zrozumienia, chroniczny brak współudziału w istotnym nurcie życia. Walka jednostek o jutro umiłowanej sztuki, walka pełna dramatu, pełna szlachetnych zrywów i upadków, świetnych pomysłów i błędów.

W międzywojennym dwudziestoleciu narastać zaczęły szeregi zainteresowanych, zjawili się mocni ludzie. Zaczęło rozkwitać i rozrastać się życie fotografiki polskiej. Mamy do zanotowania sukcesy w kraju i zagranicą. Formy rozwoju zaczęły się kształtować różnorodnie. Niestety tylko garstka ludzi o tym wiedziała.

Były też niedociągnięcia organizacyjne i brakowało pomocy Państwa. Drogą, którą kroczyła fotografika, nie była drogą właściwą, bo była mniej więcej naśladownictwem malarstwa. Zresztą taką była droga ówczesnej fotografiki całego świata.

Nie dojrzała jeszcze wówczas myśl realizmu. Ówczesne szukanie nowych dróg w fotografii było szukaniem jednego jeszcze sposobu naśladownictwa malarstwa lub grafiki. Przyczyny tego zjawiska należy doszukiwać się w samej duchowości twórców, którzy nie przejrzeli jeszcze wielkiej prawdy rzeczywistości, jaką przyniosła miniona wojna.

Nie mogła też zrealizować się idea pracy artystycznej ani idee upowszechnienia sztuki, bo ani pierwszej ani drugiej nie było w kulturowym programie państwa. Mniejszych prób akcji społecznej było kilka lecz nie zaważyły one wynikiem ani następstwami, jedna zaś większa próba, wystawa studentów Politechniki Lwowskiej, zdławiona została właściwie przez ówczesne władze.

W okresie wojny — co wydaje się paradoksalne — szukać należy początków pracy społecznej fotografiki. Cicho i bez rozgłosu odbyła się jedna wystawa i to w mieszkaniu prywatnym i zrodziła się wzajemna pomoc między fotografikami. Niewiele jest podobnych przykładów — jak zresztą nikłe były objawy życia fotografiki. Była to jednak działalność — bezprogramowa, doraźna i nawpół podświadoma.

1945 rok stał się rokiem przełomowym. Wyzwolony człowiek stanął do pracy nad odbudową życia swego i współobywateli. Rozpoczęła się wielka, zbiorowa praca, trwająca po dziś dzień. Z dnia na dzień rosły szeregi pracujących i krystalizowała się idea życia społecznego — jako antyteza życia jednostkowego, które w tych warunkach było bezradne i bezsilne. Miejsce człowieka pojedynczego zajęła uspołeczniona zbiorowość. Wystarczyła odrobina dobrej woli — a ręce pełne były pracy. Życie stworzyło nowy program.

W tymże roku, w maju, zebrała się (szczególnie w Poznaniu) garstka zainteresowanych fotografiką i wspólnymi siłami postanowiła odrodzić polską sztukę fotograficzną, pełna wysiłku i rozwagi. Cel i zadania były jasne — doszło jednak nowe zadanie. Akcja społeczna.

I od tej chwili, zbiorowym wysiłkiem, pracą jednostek i zbiorową, zrazu lokalną, później rozrastającą się na inne części kraju, urzeczywistniła się myśl wspólnej pracy, pod wspólnym przewodnictwem, dla wspólnych celów.

W pierwszym etapie, tuż po działaniach wojennych, przystąpiono do szybkiej rejestracji stanu wojennych zniszczeń. Była to ogromna praca dokumentarna, której sens leżał w przekazaniu przyszłości dokumentów dziejowych i służył państwowym celom propagandowo-informacyjnym. Wykonanie tej pracy przypadło na okres chaosu materiałowego i trudnych warunków wykonawczych (bez mieszkań, odpowiednich pomieszczeń do pracy laboratoryjnej). Pracę, jaką wtedy fotograficy wykonali, nazwać można zbiorowym aktem społecznym, częściowo tylko zorganizowanym, w całości zaś zrealizowanym dzięki poczuciu obowiązku społecznego i wytrwałej pracy aż po spełnienie zadania.

Równolegle do tej akcji zainteresowano się zadaniem nowym, którym stały się Ziemie Odzyskane. W trudnym problemie ich zagospodarowania niemałą odegrała rolę fotografia, jako czynnik propagandowy, dokumentarny, rejestracyjny i informacyjny. Ziemie te stanowiły też dla fotografików atrakcyjną nowość krajoznawczą oraz turystyczną. To też w niedługim czasie, bo po upływie niespełna roku, pojawiły się pierwsze zdjęcia, wykazując piękno tych ziem, możliwości egzystencyjne i turystyczne oraz znaczenie gospodarczo-przemysłowe. Zdjęcia zrazu typu rejestracyjnego, wykonane w pośpiechu, stopniowo ustąpiły miejsca opracowaniom spokojnym i przemyślanym, estetycznym i artystycznym. Pierwsze z tych zdjęć zapełniły doraźnie archiwa, obecnie zaś opracowania artystyczne trafiają do wydawnictw, przyczyniając się do podniesienia poziomu estetycznego czytelników.

Wyżej przedstawiona działalność fotografiki polskiej przebiegała systematycznie i pioniersko, lecz mniej efektownie i bez rozgłosu. Archiwa powiększały swoje zasoby, prasa zaś — ówczesnym obyczajem — zapłaciwszy honoraria, tradycyjnie zapomina o Ustawie o Ochronie Prawa Autorskiego, o podawaniu przy reprodukcjach nazwiska autora.

Tymczasem w ramach życia organizacyjnego przy pomocy Ministerstwa Kultury i Sztuki wznowiono to wszystko, co przyczynia się do rozwoju uspołecznienia jednostki, do pobudzenia i spotęgowania twórczości, do podniesienia jednostki na wyższy poziom wiedzy, do efektownych wystąpień publicznych. Zastosowano wszelkie sposoby zrzeszenia zainteresowanych, zainteresowania ogółu, zbliżenia do społeczeństwa i do młodzieży. Ułatwiono przystąpienie do współpracy, zorganizowano pomoc w pracy badawczej i wzmożono publikacje. Zaczęto też rozmyślać o kontaktach i wymianie wartości artystycznych i naukowych z zagranicą.

Pojawiły się pierwsze wystawy. Zbiorowe i indywidualne. Pojawił się obfity materiał na poziomie średnim, jeszcze obfitszy na poziomie twórczości początkowej i kilka prac na poziomie wysokim. Normalne w takich wypadkach zjawisko. Zastanowiono się. Wyniki nie dały na siebie długo czekać. Przystąpiono do selekcji. Zaawansowani podjęli się działalności szkoleniowej, podjęli wykłady, odczyty, pokazy i kursy. Zaczęli pisywać artykuły, rozprawy estetyczne i naukowe, tudzież podręczniki, uwzględniające najnowsze zdobycze nauki i techniki.

Owocem tej pracy było zdobycie nowego narybku młodzieży, nowych nazwisk, nowych talentów. Proces ten trwa po dzień dzisiejszy i dostarcza coraz to nowe jednostki twórcze lub rokujące talent plastyczny. Udział biorą wszyscy, których tylko pociąga i interesuje zagadnienie fotografii.

Zapoczątkowane zagadnienie przeobraziło się do końca 1948 roku w pokaźną cyfrę statystyczną: przeszło 40 wystaw własnych. Zachęcone tym przykładem, widząc powodzenie wśród szerokiej publiczności i ze względów merytorycznych — przystąpiły również innego rodzaju zrzeszenia do realizacji pokazów metodą fotograficzną, naturalnie dostosowując fotografię do swoich istotnych celów i zadań. W działaniach tych udział wzięli fotograficy — dostosowując się do zmienionych warunków. W ten sposób coraz to bardziej poszerzał się zakres i zasięg pracy fotografików.

Tymczasem w samej fotografii artystycznej, nad którą szczególną opiekę roztoczyło Państwo, powiało nowe tchnienie. Przystąpiono do retrospekcji, do rewizji i do analizy aktualnego stanu. Rozpoczął się okres zbiorowych i indywidualnych dyskusji estetycznych i merytorycznych, okres gorącej wymiany zdań i twórczego krytycyzmu. Twórczość poddana została analizie generalnej, jednostkowo, zbiorowo i personalnie, jako zjawisko zarówno samo w sobie i pod względem stosunku do otaczającej rzeczywistości. Przeprowadzono porównania z własną twórczością przed i powojenną, z twórczością innych dyscyplin sztuki, z twórczością zagraniczną. Wynik tej, tak wielostronnie i gruntownie poprowadzonej dyskusji, dał szereg stwierdzeń. Wynik zaś stwierdzeń był taki, że większość twórców była niezadowolona, jednostki szczególnie ambitne raczej zadowolone, lecz ogół nie bardzo wiedział jak się ustosunkować. Padło hasło postępu.

Zaczął się zgoła nowy okres.

Ster chwyciła awangarda. Z podziwu godną energią podjęto się nowych zadań i cały wysiłek zwrócono ku temu, czego jeszcze nie było, lubo co jest niepowtarzalne.

Z wielu żmudych prób powstało kilka prac o nieprzeciętnej wartości, nacechowanych istotnie walorem nowości. Współczynne były tu sprzyjające warunki techniczne, szczególna wiedza techniczna lub zgoła — wyjątkowy talent twórców.

Twórczość tą poddał analizie czas i przeobrażenia społeczne.

Obecnie zjawiły się głosy krytyczne, zarzucające temu okresowi przewagę formy nad treścią, abstrakcyjność, niezrozumiałość treści i metod oraz — w znaczeniu zbiorowym — wyjątkową trudność wykonania, tudzież oddalenie od przeciętnego widza-konsumenta. Przy założeniu i aspekcie pracy dla dobra społeczeństwa są to argumenty ważkie i decydujące.

Dzień dzisiejszy wyłącza treści pozahumanistyczne, orientując pracę twórczą w kierunku człowieka, jego aktualnej rzeczywistości i jego działalności dla dobra Pokoju i lepszego jutra.

Człowiek dzisiejszy chce widzieć w sztuce jasną myśl, przejawy radości, artystyczne przedstawienie swoich osiągnięć i rzeczywistości. Realizm, negujący niepoważne łamigłówki i nieraz zakłamany pseudoartyzm, jakie widzieliśmy w niedawnej twórczości.

Dzień dzisiejszy jest pełen społecznego czynu. Sprzyja temu ogólna stabilizacja warunków życia, ich krystalizowanie się i doskonalenie.

Artysta-fotograf-twórca w ramach działalności własnej ma rozliczne możliwości społecznego czynu — od artystycznych studiów nad pracą robotnika począwszy, na bogatych w nagrody politycznych konkursach skończywszy.

Inną część działalności ogólnej przyjął na siebie Polski Związek Fotografików — organizacja zrzeszająca czołowych fotografików polskich, organizacja należąca do Rady Związków Artystycznych i spełniająca funkcję w sprawach odrębnej działalności niż P.T.F., takich, które P.T.F. jako organizacja upowszechnienia, nie może spełniać. Jest to np. działalność opiniodawcza i komisyjna dla określonych celów, więc typowo związkowa.

Czołowe Zrzeszenia uplasowały swoją działalność zgodnie z ogólnym programem kulturalnym. I tak Polskie Towarzystwo Fotograficzne warszawskie prowadzi prace polityczne (konkurs „Praca robotnika i rolnika", „W służbie Pokoju"), P. T. F. poznańskie — ogólnopolskie wystawy czysto artystyczne, P. T. F. gdańskie — okolicznościowe wystawy stosowane i w ramach Festiwalu Sztuk Plastycznych, P. T. F. wrocławskie — działalność związaną z Ziemiami Odzyskanymi. Pracuje Toruń nad pięknem swego miasta, Opole nad swoimi historyczno-dokumentarnymi zagadnieniami, Lublin pokazuje piękno lubelszczyzny, niedawno powstałe P. T. F. w Gnieźnie przeznacza dochód na odbudowę Warszawy, Grodzisk Mazowiecki przoduje w upowszechnianiu mając w dorobku 7 wystaw. Ostatnio przystąpiono do nowych form pracy, polegających na współzawodnictwie międzyoddziałowym.

Najbardziej widoczną formą pracy społecznej są konkursy. Pomijając znaczny czynnik emocjonalny uczestników, stwierdzić trzeba, iż dwa rozważane konkursy posiadają zdecydowany społeczny ciężar gatunkowy. Fakt ten przypieczętowują najbardziej wybitni i poważni fundatorzy nagród. Właściwie reprezentację działalności społeczno-politycznej dzierży niepodzielnie P.T. F. Oddział w Warszawie. On też pierwszy wystąpił z inowacją urządzania wystaw w fabrykach i publicznych zakładach pracy, co prasa całego kraju przyjęła z jednogłośnym uznaniem.

W praktyce wystaw normalnych czy pokonkursowych podjęta została również inowacja w tym sensie, że ważniejsze wystawy przeznacza się również do innych ośrodków, przyczem — o ile to jest możliwe — dąży się do tego, aby nie pobierać biletów wstępu.

Ważną rolę w rozwoju działalności społecznej podjęło szkolnictwo fotograficzne. Dąży ono do wpojenia młodzieży poczucia odpowiedzialności i przynależności społecznej, do pracy opartej o zasady wzajemnej pomocy. Jak informują pedagogowie — zrobiono na tym odcinku bardzo wiele i liczyć już dzisiaj można, że młodzież, która opuści podwoje szkół, będzie w pełni przygotowana do działalności społecznej na szerokiej płaszczyźnie. W sprawie tej szczególną zasługę przypisać należy samemu kolegium pedagogów, które potrafiło w trudnych warunkach początkowych budować fundamenty uczelni, a dziś pogłębia zasady swojej działalności.

W ramach działalności zagranicznej obesłano wystawami Pragę, Paryż, Rapperswil, Kairo, Amsterdam i Indie. Sukcesy tych wystaw przyczyniły splendoru pracy społeczeństwa i stworzyły zagranicą dobre imię polskiej fotografice. Pracuje się nad realizacją współpracy ze Związkiem Radzieckim i krajami o ustroju demokracji ludowej. Odbył się już pokaz fotografiki czeskiej, oczekiwany jest pokaz węgierski.

Dano też wyraz solidarności z programem Międzynarodowego Kongresu Pokoju w Paryżu i każdorazowo przy takich okazjach, daje się wyraz partycypowania w ogólnej akcji społecznej.

— — —

Dzisiejsza fotografika polska wykazuje dojrzałość do różnych form pracy społecznej. Prądy, nurtujące chwilę obecną, traktują o zespoleniu z społeczeństwem, o estetycznym oddziaływaniu na społeczeństwo, o istocie takiego rodzaju twórczości, któryby dotarł najpożyteczniej do społeczeństwa, a zachował zarazem prawdę widomości i wysoki poziom interpretacji.

Ogólny nawrót do realizmu w niczym fotografiki nie zaskoczył. Jest to — jeśli można użyć takiego wyrażenia — „przyrodzona" cecha fotografiki. Realistyczna fotografika święci tryumfy dosłownie w całym kulturalnym świecie, z Związkiem Radzieckim na czele. Najnowszy almanach fotografiki francuskiej, wydany z dzieł objętych Międzynarodowym Salonem Fotografiki w Paryżu, w 1948 r. jest również w całości realistyczny.

Lecz tylko pozory przemawiają za łatwością pracy realistycznej. W gruncie rzeczy twórczość realistyczna w fotografii wcale nie jest twórczością łatwą, zważywszy przysłowiową gadatliwość objektywu i zważywszy, że technicznie i tematycznie poprawne zdjęcie nie jest jeszcze tym samym zdjęciem artystycznym. Od zdjęcia artystycznego wymagamy bowiem wszystkich charakterystycznych cech i atrakcji, owego wyodrębnienia, siły oddziaływania i piękna osobowości lub stylu — które składają się na miano dzieła sztuki.

Cechą artysty jest ciągłe szukanie piękna w otoczeniu. W wielości tematów, godnych uwzględnienia, współczesny artysta uwzględnia te tematy, które frapują jego osobowość artystyczną

specjalnymi wartościami i są wyrazem ogólnego zapotrzebowania, dążeń lub życzeń danego czasu. Tematyka czasów obecnych jest bogata i różnorodna i obejmuje to wszystko czym żyje dzisiejszy człowiek, w czym pracuje i tworzy i co stanowi jego dumę i radość.

Ku tym więc tematom zwraca się artysta dzisiejszy i w nich szuka źródła natchnienia twórczości. Fotografia obecna albo rejestruje fakty i wypadki dziejowe w sposób ściśle analityczny i jest wtedy reportażem (objętym wyłącznie przez różnego typu agencje fotograficzne), albo też szuka faktów takich, które kondensują wizualnie typowe współczesne formy bytu i problemy i przedstawiając prawdę danej rzeczywistości, są jednocześnie artystyczną interpretacją lub symbolem jakiegoś programu czy problemu.

To dotyczy poszczególnego fotogramu. Jeśli chodzi o wystawy, to zasadniczo skończył się już okres przypadkowego przedstawiania szeregu fotogramów. W przypadku wystaw dąży się do ich organizowania w myśl założeń programowo-problematycznych, w wypadku pokazów indywidualnych do wykazania pedagogicznie wyrazistej linii rozwoju artysty, z chronologicznym uwzględnieniem procesów twórczych. Akcent główny spoczywa jednakże na wystawach zbiorowych, jako atrakcyjniejszych i bardziej zgodnych w swym założeniu z polityką kulturalną Państwa.

— — —

W planowaniu na przyszłość należy spodziewać się uwzględnienia następujących spraw:

1. Dbałości o coraz to wyższy poziom twórczości, uwzględniający postulaty społeczne.
2. Dbałości o doskonalszą formę ekspozycji.
3. Zacieśnienia i pogłębienia łączności między twórcami a społeczeństwem.
4. Akcji propagandowej i pedagogicznej wśród młodzieży.
5. Udoskonalania form organizacyjnych twórczości, działalności naukowej, badawczej i wydawniczej.

— — —

Sądząc z obserwacji rozwoju i postępu powojennej fotografiki polskiej i biorąc pod uwagę dobrą wolę fotografików polskich oraz ich stałą gotowość do społecznego czynu, wypada na zakończenie oświadczyć, iż fotograficy polscy dobrze przysłużyli się uspołecznieniu polskiej sztuki i kultury.

Warszawa, dnia 6. IX. 1949 r.

EDMUND ZDANOWSKI

„22 lipca"

Przed pięciu laty Chełm witał kwiatami i łzami szczęścia naszych żołnierzy, idących z nad Oki i spod Lenino w ogniu walk, ramię w ramię z braterskim, ofiarnym i zwycięskim żołnierzem radzieckim, walczącym o nasze wyzwolenie, o wyzwolenie narodów Europy, ratującym od zagłady kulturę naszą, Europy i świata. Natychmiast zawrzało życie w Lublinie, wniesione przez Polski Komitet Wyzwolenia Narodowego, powołany przez Krajową Radę Narodową.

Chociaż wojna o niepodległość i sprawy polityczno-społeczne były najważniejsze, Manifest Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego traktuje równorzędnie sprawy oświaty i kultury, zapewniając najpełniejszy ich rozwój i opiekę nad pracownikami nauki i sztuki.

W Resorcie Kultury i Sztuki PKWN, w tym historycznym 1944 roku, znalazł się Wydział Fotografiki. Jego staraniem, już w grudniu tegoż roku, odbyła się w Lublinie wystawa fotografiki z aktualnym wielkim działem fotografiki wojennej, której autorzy przeszli bojowy szlak I Dywizji i następnie I Armii Wojska Polskiego.

W ten sposób najmłodsza ze wszystkich sztuk została otoczona opieką naszego państwa narówni z innymi sztukami, w ten sposób Polska Ludowa spełniła to, o czym marzyli, o co ubiegali się, o co walczyli dziełem i słowem przez całe życie prekursorzy fotografiki polskiej, miłośnicy sztuki-kopciuszka, samodzielni twórcy artystyczni, dobrowolni pracownicy kultury i sztuki. W ten sposób Polska wyprzedziła na tym odcinku inne kraje.

W następnym, 1945 roku, przy huku armat, wyzwalających resztę kraju, wśród niestygnących zgliszcz—zaczęły powstawać szkoły i zrzeszenia fotograficzne. W marcu powstaje gimnazium w Warszawie, a za nim szkoły w Katowicach, w Łodzi i w Gdyni, powstają wyższe ośrodki i studia w Łodzi i we Wrocławiu. W czerwcu powstaje referat fotografiki w urzędzie wojewódzkim (1. 5. 1945) i ożywa w Poznaniu Stowarzyszenie Miłośników Fotografii, w sierpniu 1946 roku ukazuje się pierwszy numer „Świata Fotografii", a w kwietniu zaś 1947 roku Poznań organizuje już I Ogólnopolską Wystawę Fotografiki.

Fotograficy organizują w 1945 r. swój Związek Artystów Fotografów. Ożywiają i organizują się stowarzyszenia i towarzystwa w Lublinie, Gnieźnie i Śremie, w Toruniu, Częstochowie i w Grodzisku Mazowieckim, we Wrocławiu, Opolu i Gdańsku, w Łodzi, w Warszawie i w Krakowie. Ujawniają się nowe talenty i nowe siły. Powstałe organizacje miłośnicze łączą się w jedno Polskie Towarzystwo Fotograficzne, a fotograficy przyjmują nazwę Polskiego Związku Fo-

tografików, który wszedł w skład Rady Związków Artystycznych przy Centralnej Radzie Związków Zawodowych. Fakt ten ostatecznie utwierdza miejsce fotografiki wśród innych sztuk.

Życie artystyczne przejawia się w wielkiej ilości wystaw: ogólnopolskich, lokalnych, indywidualnych i dwóch występach za granicą.

Prymat ogólnopolskich wystaw dzierży Poznań. Wyjątkową imprezą stała się wystawa w Sopocie w ramach salonu sztuk plastycznych w 1948 roku, obrazująca przekrój samodzielnej twórczości fotograficznej na szczeblu artystycznym, amatorskim, szkolnym i krajoznawczym. Warszawa przoduje w aktualizacji tematu dnia dzisiejszego i naszej rzeczywistości.

Rozmach twórczy i organizacyjny przejawił się w najszerszym zakresie: w ofiarnej pracy w szkołach, w bezinteresownej pracy w stowarzyszeniach, w inicjatywie współpracy z rzemiosłem, w życzliwej współpracy z artystami.

W dziedzinie artyzmu fotograficznego rozpoczęło się intensywne poszukiwanie nowych form, nowych sposobów wypowiadania się, nowych tematów. I chociaż dominantą wystaw stała się troska o formę w najwznioślejszej postaci, przeważał zaś temat „odpoczynkowy" — to jednak zaczął się wzmagać nurt aktualności, problematyki. Można więc spodziewać się, że aktualny temat połączy się z doskonałą formą i stworzy fotografikę realistyczną, to znaczy przedstawi człowieka dzisiejszego w jego twórczym zmaganiu o nowe formy życia, zapoteozuje dzisiejszą epokę tworzenia się nowego człowieka i nowego społeczeństwa.

Pięć lat od chwili ogłoszenia Manifestu PKWN zapisały się więc dużym wysiłkiem dobrowolnych pracowników kultury i sztuki fotograficznej, pokonywujących z zacięciem i ofiarnością wszelkie przeszkody natury moralnej i materialnej na wszystkich szczeblach naszej fotograficznej hierarchii: od fotografika na stanowisku w Ministerstwie, przez związkowca i nauczyciela, do amatora i ucznia. Wysiłki te posiadają sympatię i zrozumienie licznych mecenasów fotografii, otoczone są opieką Ministerstwa Kultury i Sztuki i nagrodzone najwyższą nagrodą: serdeczną życzliwością Głowy naszego Państwa, Obywatela Prezydenta Rzeczypospolitej.

Nie możemy powiedzieć, że osiągnęliśmy szczyt doskonałości w naszej twórczości artystycznej, w naszej organizacji i w naszej pracy społecznej, ale musimy powiedzieć, że przed nami stoi wielka praca doskonalenia naszej umiejętności i wiedzy, dzielenie się nią z rzeszą samodzielnych twórców, szczególnie pochodzących z środowiska robotników i chłopów, opiekowanie się i wydźwiganie zdolnych i utalentowanych. Możemy tego dokonać przez współpracę ze świetlicami, szkołami, rzemiosłem, oraz przez ożywienie sekcji w towarzystwach.

Manifest PKWN, zapewniający warunki rozwoju naszej sztuce i udzielający jej opieki, zdobył naszą wdzięczność, którą możemy okazać realizując idee humanizmu socjalistycznego w twórczości fotograficznej.

Leonard Sempoliński.

Fotografia za 50 lat (rok 1999)

„Świat Fotografii" w numerze jubileuszowym wydanym z okazji 55 lecia istnienia pisma i wydania 25 kolejnego numeru, podaje szereg interesujących wiadomości.

W dziale technicznym mamy dokładny opis najnowszej kamery „Absurda". „Jest to — czytamy — aparat uniwersalny, formatu od 2 x 3 mm. do nieskończoności. Może wykonać około 1 745 zdjęć na sekundę. Nieograniczone wymiary negatywu uzyskujemy przy pomocy soczewki powiększającej. Po ustaleniu odpowiedniego formatu, utrwalamy go specjalnym guziczkiem. Aparat ten jest wyposażony w specjalny obiektyw „Idiotar" o sile światła 0,1. Ogniskowa rozciągana, dająca się automatycznie dostosować do życzenia fotografa.

Oczywiście, konstruktor zastosował wszelkie zdobycze nowoczesnej techniki jak np. przyrząd do zdjęć trójwymiarowych. (Uwaga, nie należy zamykać kamery z otwartym obiektywem, gdyż wystające na matówce części obrazu, jak góry, parasole ew. nosy — mogą przebić futerał).

Dalej — wizjer do fotografowania cudzych myśli, nadajnik telewizyjny, płyn na porost włosów, przyrząd synchronizujący pozorny ruch ziemi i kierunków w fotografice, gumę do żucia, automatyczny licznik urzędu skarbowego, zapasowe sznurowadła itp. konieczne drobiazgi.

Nowy aparat posiada także komorę z testami, które umożliwiają fotografowanie bez konieczności wyszukiwania tematu. Naprzykład: Siedząc w „zagęszczonym" pokoju, nastawiamy odpowiednią gałkę na krajobraz w/g ustalonego wzoru, naciskamy spust migawki, a po 3 sekundach wylatuje gotowa, trójwymiarowa i bajecznie kolorowa odbitka. Jeśli fotograf poczuje około siebie natchnienie — może bardzo łatwo przenieść się w górne i chmurne sfery „prawdziwej sztuki". Robi się to przez proste nastawienie gałeczki na odpowiedni test. Skala testów

jest bardzo bogata w różne tematy fotograficzne, oraz wszelkie kierunki w sztuce. (np. naturalizm, surrealizm, daltonizm, itd.).

Obsługa prosta, wystarczy tylko uważnie przeczytać odpowiednią instrukcję.

Bardziej ciekawe, t.zw. indywidualne osiągnięcia, można uzyskać przy zastosowaniu obiektywów odpowiednich do tematu. Np. do portretów najlepiej nadaje się „Dorysar", o słabej co prawda sile światła, lecz o gwarantowanych wynikach. Do aktów używamy stary lecz piękny obiektyw „Dederkar".

Do fotografii krajoznawczej — bezkonkurencyjny „Bułhakar". Do kompozycji abstrakcyjnych, należy zaopatrzyć się (za specjalnym zezwoleniem odpowiednich władz) w nieoceniony „Fortunatar" lub „Dłubakar".

Porównując obecny stan techniki i sztuki z okresem sprzed lat 50 kiedy toczono śmieszne spory i dyskusje bez końca o sztuce i jej kierunkach, musimy przyznać, że uregulowanie tej sprawy oddało ludzkości wielkie usługi.

Wygląd zewnętrzny aparatu przypomina „Zaczarowaną dorożkę" Gałczyńskiego i mieści się w pudełku od pastylek pokarmowych. Aparat jest przeznaczony dla szerokich mas, dzięki sprzedaży na 150 letnie raty miesięczne, co przy obecnym przedłużonym do lat 447 życiu człowieka — nie jest dużym obciążeniem budżetu.

Echa 53 Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki w Poznaniu.

W dniu wczorajszym dokonano uroczystego otwarcia w Pałacu Fotografiki 53 dorocznej ogólnopolskiej wystawy fotografiki. Wystawę otworzył, przecinając wstążeczkę nylonową Minister Fotografiki, w obecności szeregu znanych osobistości ze świata nauki, sztuki i filmu kolorowego. Licznie zebranych gości przybyłych z najbardziej odległych stron świata (Afryka, Madagaskar, Toruń, Kopenhaga, Jędrzejów itd.), powitał prezes Polskiego Towarzystwa Fotograficznego, Filmu Amatorskiego i Tow. Miłośników Jazdy na Zmotoryzowanych Parasolach.

W pięknych salonach P.T.F., zastosowano poraz pierwszy indywidualne oświetlenie dla każdego fotogramu, co wywołało ogólny zachwyt zwiedzających. Ulepszenie polega na tym, iż dla oddania nastroju fotogramu np. „Z przechadzki po Marsie" — sprowadzono oryginalne światło z Marsa. Przy niektórych obrazach unosiły się opary alkoholowe.

Bardzo ciekawie przedstawiała się sala fotogramów ruchomych, trójwymiarowych. Niektóre fotogramy umieszczono w klatkach, gdyż lwy, tygrysy i portret Witolda Dederki, bez tego zabezpieczenia, mogły by zagrażać bezpieczeństwu publicznemu. W technikach szlachetnych zastosowano niedawno odkrytą przez inż. Mariana Dederkę metodę nadmuchiwania fotogramów wykonanych w gumie.

Nasi milusińscy mieli wielką uciechę, gdy przy pomocy załączonej do każdego obrazu pompki rowerowej, mogły nadawać portretom przeróżne kształty. Poziom prac bardzo wysoki i ściśle odpowiadający ostatniemu okólnikowi Ministerstwa Fotografiki.

Szczegółową recenzję odkładamy do następnego (26) numeru „Świata Fotografii".

Ciekawe odkrycia.

W pracowniach konserwatorsko-badawczych istniejących przy Muzeum Fotografiki, dokonano ciekawego odkrycia. Wśród eksponatów pochodzących z wykopalisk przy ul. Śniadeckich w Warszawie, znaleziono akt erekcyjny tegoż Muzeum. W pożółkłym już pergaminie z trudem odczytujemy nazwisko Janiny Mierzeckiej, pierwszego kustosza Muzeum Fotografiki. Akt erekcyjny został znaleziony w butelce od wina opatrzonej tajemniczymi literami: „A. A. W. — Gołąbki". Została także ostatecznie wyjaśniona sprawa pestki śliwki, która znajduje się w futerale aparatu pierwszego prezesa PTF—W-wa. Otóż potomek firmy Dorys, przypomina sobie, że ojciec opowiadał mu swego czasu, o tajemniczym zaginięciu puszki kompotu, na wycieczce PTF do Żelazowej Woli w 1949 r... Wobec powyższego wyjaśnienia, Komisja Badawcza Pestki, przy Muzeum Fotografiki, działająca pod przewodnictwem Mariana Schulza, zakończy w najbliższych miesiącach urzędowanie.

Komunikat PTF Oddział Warszawa.

Wzorem lat ubiegłych Zarząd PTF W-wa, organizuje w sezonie jesiennym następujące wycieczki:

Niedziela, 16 października 1999 r. Jednodniowa wycieczka do Australii, pod hasłem: „Z kamerą na kangury". Zbiórka na tarasie lotniskowym nowej siedziby P.T.F. (róg pl. Dederki i ul. Burzyńskiego). Odjazd naszego autokaru rakietowego o godz. 8,30. Wycieczka zapowiada się ciekawie, gdyż według ostatnich doniesień, jedyna żyjąca jeszcze kangurzyca — powiła bliźnięta.

Niedziela, 23 października 1999 r. Interesująca wycieczka na Jesienne Targi Fotograficzne do Wrocławia. Targi zapowiadają się świetnie, dzięki zorganizowaniu przez PTF-Wrocław, masowej wyprzedaży fotogramów pochodzących z epoki z przed 50 lat. Ceny przestępne. Dla wygody konsumentów został opracowany urzędowy cennik, z którego podajemy niektóre pozycje:

Przetłoki	zł 385,—	za 1 kg
Bromy	„ 247,—	za 1 kg
Wyroby gumowe	„ 532,—	za 1 kg
Solaryzacja	„ 423,—	za 1 litr
Surrealizm	„ 698,—	za 1 mtr^2

Fotogramy na papierach „na podłożu krajowym" o 50% taniej. Przy zakupach hurtowych zniżka 20%.

Z ostatniej chwili.

Wobec dojścia do porozumienia wielkich mocarstw w sprawie zniszczenia produkcji atomowej, prof. Dr Romer zakupił dla Politechniki Wrocławskiej cały zapas półfabrykatów atomowych, celem zużycia tej energii do produkcji materiałów fotograficznych.

Należy się spodziewać, iż wkrótce ukażą się na rynku filmy atomowe. Filmów tych, w wypadku otrzymania nieudanych zdjęć, nie należy rzucać o ziemię (tak, jak np. dotychczasowych rolek wyrobu Filmu Polskiego) z powodu możliwości eksplozji.

JERZY STRUMIŃSKI

Przemysł fotograficzny na Międzynarodowych Targach Poznańskich

Tegoroczne Targi Poznańskie obficie reprezentowały wyroby przemysłu optyczno- precyzyjnego Z.S.R.R., Radzieckiej strefy okupacyjnej Niemiec oraz Czechosłowacji.

W pawilonie Z.S.R.R. zwiedzający miał możność przede wszystkim zapoznać się z najnowszymi typami aparatów i projektorów kinowych na film normalny 35 mm i to od aparatów lekkich do zdjęć z ręki aż do najcięższych, uniwersalnie wyposażonych, przeznaczonych do pracy w atelier filmowym.

Amatora fotografa zainteresowały przede wszystkim gabloty z aparatami fotograficznymi; miał on możność zobaczyć najnowsze serie „Fedów", których wygląd zewnętrzny i wykończenie świadczyło o wysokiej jakości.

Nowość „FEDA" stanowiło przede wszystkim jego wyposażenie optyczne; zwiedzający miał możność zobaczyć jego najjaśniejsze obiektywy, tj. 1 : 2 i F 1 : 1,5 jak też długoogniskowe i szerokokątowe.

Obok „FEDA" wystawiony był drugi wysoko wartościowy aparat pod nazwą „KIJEW" o wyposażeniu całkowicie wzorowanym na Contaxie II z optyką standartową o sile F 1 : 2.

Charakterystyczną cechą produkowanych obecnie w Z.S.R.R. obiektywów jest powszechne stosowanie obiektywów błękitnych (optyka T).

Błękitne obiektywy montowane są nie tylko w aparatach wysokiej klasy jak FED i KIJEW, ale nawet i w popularnych, np. z wyciągiem mieszkowym na format 6 x 9 typu Ikonty.

Sensancją dla fotoamatora, jako nowość w dziedzinie budowy aparatów, był ostatni typ CONTAXA pod nazwą „CONTAX S", wystawiony w pawilonie Strefy Radzieckiej w Niemczech.

CONTAX S wyprodukowany został przez Zjednoczenie Przemysłu Fotokinowego „Mechanik" w Drezden, nie ma już odległościomierza, jest lustrzanką jednooką i to o bardzo szczęśliwie rozwiązanym systemie zwierciadłowym. Szczegółowy opis Contaxa S znajdzie czytelnik w tym numerze obok.

Zjednoczenie „Mechanik" łączy w sobie cały szereg znanych fabryk przedwojennych, jak Zeiss-Ikon, Welta, Balda, Benzina i rozwinęło już duży wachlarz produkcji aparatów składanych mieszkowych, lustrzanek i małoobrazkowych.

Produkowane są następujące aparaty:

FIXFOCUS (dawna popularna Balda) — aparat składany formatu 6 x 9 z obiektywem Victar 1 : 4,5 f = 10,5 cm z migawką Compur.

ERCONA (dawny Netar Zeiss-Ikon) — aparat składany w formacie 6 x 9 z Nowarem 1 : 4,5 f = 11 cm z migawką automat lub Compurem i celownikiem optycznym.

WELTAX — aparat składany na formaty: 4,5x6, 6x6 i 6x9, z obiektywami Meritar 1 : 4,5 lub 1 : 3.5, z migawką automat lub Compur, celownik lunetkowy z wyrównaniem paralaksy.

Z aparatów małoobrazkowych są produkowane:

BALDINA 24 x 36 mm z obiektywami Baltar 1 : 2,9 f = 5 cm lub Zeiss Tessar 1 : 3.5, z migawką Compur-Rapid i celownikiem lunetkowym z wyrównaniem paralaksy.

TANAX 24 x 24 mm — szybki aparat do zdjęć sportowych, produkowany również przed wojną z obiektywem Nowar lub Tessar 1 : 3,5 i f = 3.75 cm, z migawką szczelinową 1 — 1/300 sek. Naciąg migawki i transport filmu następuje po naciśnięciu hebelka.

Trzecim typem aparatu małoobrazkowego jest popularna obecnie u nas w kraju lustrzanka:

PRAKTIFLEX 24 x 36 mm z obiektywami Victar 1 : 2,9, Zeiss-Tessar 1 : 3,5 i Zeiss Biotar 1 : 2 (optyka T). Nawiasem mówiąc — nie bardzo doceniona przez naszych amatorów, gdyż pomimo jej wyposażenia cena urzędowa jest względnie niska w stosunku do innych aparatów, znajdujących się w handlu.

Trzecim typem aparatów produkowanych przez Zjednoczenie „Mechanik" są lustrzanki:

REFLEKTA 6 x 6 cm — lustrzanka dwuobiektywowa, model podobny do Rolleicorda z obiektywami Trioplan 1 : 3,5 lub Meritar 1 : 3,5 f = 7,5 cm z migawką automat lub Prontor II.

PRIMARFLEX (Benzini) — lustrzanka 6 x 6 jednoobiektywowa, znana przed wojną, o wysokiej precyzji wykonania, obiektyw standart

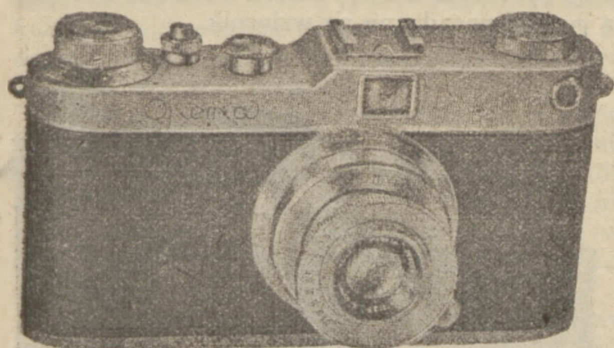
Zeiss-Tessar 1 : 3,5 f = 10,5 cm Meyer — Trioplan 1 : 2,8 f = 10,5 cm i długoogniskowa Tessar 1 : 3,5 f = 16,5 cm, z migawką szczelinową do $^{1}/_{1000}$ sek., z adapterem na klisze i pak-film.

PRIMAR (Benzini) — lustrzanka jednooka formatu 9 x 12 cm na klisze z obiektywem Tessar 1 : 3,5 i ogniskowych f = 21 cm lub f = 25 cm.

Interesującym dla fotoamatora był również pawilon czeski, w którym przedstawiono produkcję zjednoczenia przemysłu precyzyjno-optycznego „Meopta" z Pragi.

Pięknie prezentuje się czeski aparat małoobrazkowy pod nazwą OPEMA, podobny kształtem do Leici, z odległościomierzem sprzężonym w okienku celownika.

Konstruktorzy „Opemy II" wyszli z założenia, że format do tej pory stosowany 24 x 36 mm jest za długi i niewłaściwie wykorzystany, zastosowali więc format aparatu 24 x 32 mm, uzyskując z normalnego ładunku zamiast 36 zdjęć 42, również ogniskowa obiektywu została zmniejszona z 5 cm na 4,5 cm.



Reprodukcja Opemy II

Obiektywy standartowe „Belar" 1 : 2,8 f = 4,5 cm, obiekt. szerokokątny „Largor" 1 : 6,3 f = 3 cm i długoogniskowe „Tele-mirar" 1 : 4,5 f = 13,5 cm i Telex 1 : 6 f = 18 cm. Migawka szczelinowa od $^{1}/_{25}$ do $^{1}/_{500}$. Tylna ścianka odejmowana.

Prócz aparatu Opema II istnieje skromniejsze wykonanie bez odległościomierza jako Opema I i aparat na format 24 x 24 pod nazwą „Opemus".

Skromniejszym w wyposażenie ale bardzo praktycznym w budowie i użyciu jest inny aparat małoobrazkowy 24 x 36 „ETARETA".

Kadłub aparatu estetyczny chromowany (podobny do Retiny II). Obiektyw wraz z migawką osadzony jest na wsuwanym tubusie, co gwarantuje pewne jego umocowanie, oraz daje możliwość wsunięcia do wnętrza aparatu po wykonaniu zdjęć.

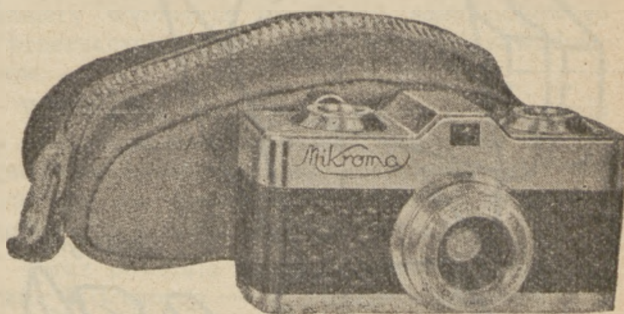
Obiektyw Etar 1 : 3,5 f = 5 cm, migawka od 1 do $^{1}/_{300}$ sek., zabezpieczenie przed podwójnym naświetleniem, oraz kontakt sprzężony z migawką do wyzwalania światła błyskowego.

Zjednoczenie „Meopta" produkuje również wartościową lustrzankę dwuobiektywową pod nazwą FLEXARET II formatu 6 x 6 cm. FLEXARET II kształtem i budową przypomina Zeisowskiego Ikofexa, wyposażony jest w obiektyw anast. Mirar o sile światła 1 : 4,5 f = 8 cm, górny obiektyw celowniczy jest również anastygmatem 1 : 3,5 i f = 8 cm. Migawka Prontor II do $^{1}/_{200}$ sek. Przednia ścianka świetlika jest zarazem celownikiem optycznym dla zdjęć sportowych.

Wspomnę jeszcze o lilipuciej kamerze pod nazwą „MIKRONA", przystosowanej do filmu kinowego 16 mm, o wymiarze negatywu 11,5 x 15 mm. Aparat ten jest maleństwem zredukowanym prawie do wielkości paczki zapałek o wymiarze 28 x 39 x 78 mm i waży zaledwie 200 gr. Mikrona zbudowana jest raczej dla celów specjalnych, ale i wśród fotoamatorów częściowo znaleźć może zastosowanie. Z negatywu 11,5 x 15 można uzyskać zupełnie dobre powiększenia formatu 13x18 cm, a przy starannej obróbce negatywu nawet i większe.

Większość fotografujących używa aparatu jako szkicownika swych przeżyć na wycieczkach, w domu i przy pracy, zdjęcia zaś kompletowane w albumach i tak rzadko przekraczają format 13 x 18 cm. MIKRONA może być dla nich zupełnie wystarczająca, zyskują natomiast szereg zalet, których nie da im aparat większego formatu.

MIKRONA ze względu na swój mały wymiar i wagę stale może znajdować się w kieszeni posiadacza na równi z portmonetką i wrazie potrzeby w każdej chwili po nią można sięgnąć. Koszta materiału negatywowego są minimalne; z jednego ładunku filmu długości 90 cm, uzyskujemy 50 szt. zdjęć. Głębia ostrości obiektywu MIKRONY f = 2 cm jest bardzo duża, nastawienie obiektywu przez to jest uproszczone.



Reprodukcja Mikrony

MIKRONA wyposażona jest w anastygmat „Mirar" o sile 1 : 3,5 f = 20 mm. Nastawianie ostrości w zakresie od 0,5 m do ∞. Migawka sektorowa specjalnej konstrukcji regulowana na B. $^{1}/_{25}$, $^{1}/_{50}$, $^{1}/_{100}$, $^{1}/_{200}$ sek. Film przewijany jest z jednej kasety do drugiej, co daje możność wywołania jego części naświetlonej. Celownik lunetkowy, licznik zdjęć wraz zabezpieczeniem przed podwójnym naświetleniem. Zjednoczenie „Meopta" produkuje specjalny koreks do wywoływania filmów 16 mm.

JERZY STRUMIŃSKI

Contax S

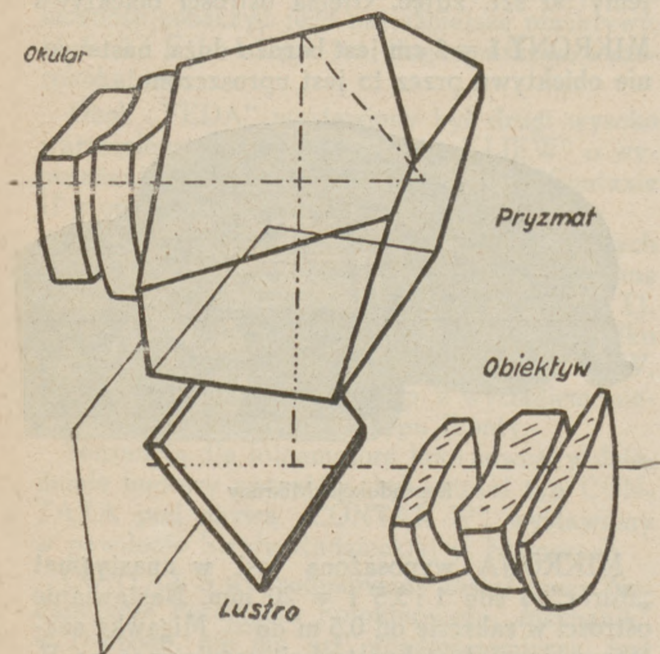
Zjednoczenie Przemysłu Foto-Kinowego „Mechanik" w Dreźnie (dawniejszy Zeiss-Ikon) wypuściło na rynek najnowszy model Contaxa pod nazwą „Contax S".

Contax S jest aparatem małoobrazkowym, w którym nie ma już odległościomierza jak w poprzednich trzech typach, jest lustrzanką jednooką.

Rozwiązanie lustrzane Contaxa S jest również rewelacyjną nowością, nie stosowaną do tej pory w żadnej lustrzance, jak np. Cine-Exakcie, Praktifexie lub Alpie.

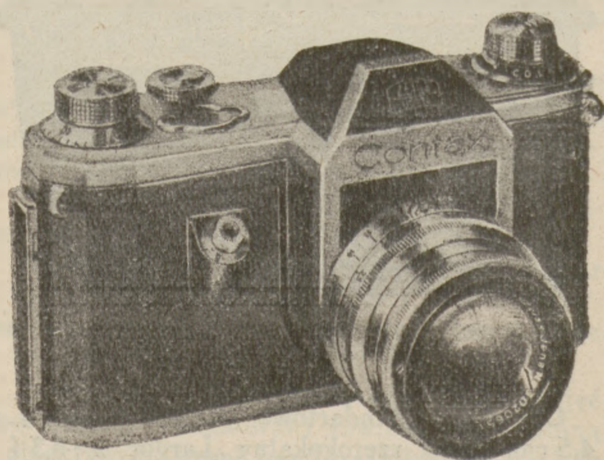
Typowe rozwiązanie urządzenia zwierciadłowego, powszechnie stosowanego, polega na tym, że promienie rzucone przez obiektyw, kierowane są przy pomocy lustra na matówkę, znajdującą się w pozycji poziomej, na której tworzy się obraz. Wprawdzie obraz matówki nie jest odwrócony, ale jest zamieniony stronami. Obraz matówkowy, w celu zwiększenia jego wyrazistości jest otoczony świetlikiem, ale kto fotografował lustrzanką a w szczególności mołoobrazkową, nie raz porządnie się musiał natrudzić przy nastawieniu ostrości, gdy mu słońce wisiało nad głową a światło dostające się przez świetlik z góry konkurowało z obrazem na matówce.

Bieg promieni jest następujący:



Konstruktorzy „Contaxa S" wybrnęli z tych trudności doskonale: obraz matówkowy nie jest oglądany gołym okiem jak poprzednio, ale przez dodatkowy okular, i dlatego jest zawsze równie jasny i wyraźny; poza tym oglądamy go nie z góry, lecz przez wziernik z wysokości oka — tak jak przez normalny celownik lunetkowy — możemy więc drugim okiem kontrolować przedpole fotografowanego obiektu. Największą zaletą urządzenia „Contaxa S" jest to, że obraz matówkowy nie jest *obrócony stronami!* Powyższe daje możność wykorzystania prostokątnego formatu lustrzanki do zdjęć poziomych i pionowych bez odwracania obrazu stronami lub „do góry nogami".

Promienie, padające przez obiektyw, rzucone są za pomocą lustra na dolną matowaną powierzchnię specjalnego (pentagonalnego pryzmatu, na której tworzy się obraz. Pryzmat załamuje promienie po raz drugi w pozycję poziomą, odwraca stony obrazu i kieruje je do okularu, przez który obraz jest oglądany. Dla wygodniejszego oglądania obrazu można stosować specjalną muszlę nasadzaną na wziernik.



Reprodukcja Contaksa S

„Contax S" wyposażony jest w następującą optykę wymienną: Obiektyw standartowy Zeiss Biotar 1 : 2 f = 5,8 cm, obiektyw portretowy Zeiss Biotar 1 : 1,5 f = 7,5 cm, obiektyw długoogniskowy Zeiss Triotar 1 : 4 f = 13,5.

Migawka szczelinowa od 1 sek. do 1/1000 sek., regulowana jedną gałką nastawczą.

Dalsze zmiany konstrukcyjne polegają na tym, że tylna ścianka otwiera się na zawiasach, spust migawki znajduje się na przedniej ściance aparatu, nastawienie zaś ostrości odbywa się przy pomocy pierścienia, znajdującego się na oprawie obiektywu, podbnie jak w Cine-Eksakcie. Na denku aparatu, gdzie się znajduje gwint statywowy, wmontowany jest również kontakt do światła błyskowego.

Contax S uzupełniony jest, oczywiście, kompletem specjalnych dodatków do zdjęć technicznych i naukowych (sprzęgło mikroskopowe, pierścienie pośredniczące itp.), byłby idealnie rozwiązaną lustrzanką małoobrazkową, gdyby dawał możność stosowania obiektywów szerokokątnych. Obecność lustra utrudnia w „Contaxie S" używanie obiektywu szerokokątnego, tym samym zmniejsza zakres uniwersalności jego działania, chyba że konstruktorzy w następnym modelu zastosują takie rozwiązanie jak w Alpie-Reflex, w której można wyłączyć działanie lustra i używać obiektywu szerokokątnego, nastawiając odległość w/g skali metraż., co przy obiektywach krótko ogniskowych o dużej głębi ostrości jest zupełnie wystarczające.

TADEUSZ CYPRIAN

Idealny aparat

(ciąg dalszy)

2. Matówka contra dalomierz

Jeżeli zgodzimy się na to, że format 24/36 mm jako format uniwersalny jest za mały dla fotografika, jeżeli dojdziemy do wniosku, że w drodze kompromisu między wymaganiami kompozycyjnymi i technicznymi, a naszą wygodą możemy uznać format 6/6 cm za wystarczający, powstanie kwestia, jak powinna taka kamera wyglądać, by spełnić w jak najszerszej mierze wszystkie warunki „idealnego" aparatu.

Zanim jednak zaczniemy rozważać te warunki, musimy zrobić pewną dygresję dla wyjaśnienia całości zagadnienia. Otóż stawiając tezę że format 24/36 mm jest za mały dla fotografika, nie dyskwalifikuję kamery małoobrazkowej jako narzędzia pracy artysty; dyskwalifikuję ją jedynie jako j e d y n e narzędzie jego pracy.

Nie ulega wątpliwości, że kamera małoobrazkowa (poza ogromnym terenem pracy istotnie uniwersalnej) jest i będzie doskonałym narzędziem w ręku fotografika, który nie wszędzie i nie zawsze może brać ze sobą większy aparat. Ale to zagadnienie jest częścią ogólnego tematu, któremu na imię „system dwóch aparatów"; o nim — na końcu moich rozważań.

Tymczasem wracamy do naszego tematu. Otóż założenia nasze są: format 6/6 cm, film zwijany; jak ma jednak wyglądać sam aparat?

W tej chwili mamy w handlu dwa zasadnicze typy tego rodzaju kamer, a mianowicie kamera z dalomierzem typu Super Ikonta Zeiss Ikona oraz kamera lustrzana 6/6; ten ostatni typ rozpada się na dwie różniące się mocno od siebie konstrukcje, a mianowicie: lustrzankę jednoobiektywową i dwuobiektywową; pierwsza reprezentowana jest przez kamery w rodzaju Reflex Korelle, druga przez Rolleiflex.

Aby dojść do wniosków na przyszłość, rozważmy najpierw zalety i wady istniejących konstrukcyj, zaczynając od problemu: dalomierz czy matówka.

Z punktu widzenia fotografika, któremu zależy na komponowaniu swych motywów w jak najstaranniejszy sposób, matówka ma pierwszeństwo, bo dalomierz jej nigdy nie zastąpi. Mówiliśmy o tym już obszernie poprzednio, nie ma więc potrzeby tego powtarzać. Dalomierz ma nad matówką przewagę tylko tam, gdzie idzie o błyskawiczne nastawienie na ostro ruchomych obiektów, gdzie człowiek o nieco osłabionym wzroku nie może należycie operować matówką (dalomierz jest w takich wypadkach znacznie łatwiejszy i dokładniejszy) oraz tam, gdzie zdjęcia należy dokonać z wysokości oka, by uniknąć „żabiej" perspektywy.

Wprawdzie zalety te z punktu widzenia fotografika nie są decydujące, często jednak grają dużą rolę i dlatego dalomierz ma czasem rację bytu nawet obok matówki, choć jest to konstrukcyjnie skomplikowane. Świadczy o tym konstrukcja niektórych czołowych amerykańskich kamer reporterskich, które w dużych nawet formatach (5 x 4 cale) mają zarówno matówkę jak i wbudowany i sprzężony dalomierz. A ludzie pracujący tymi aparatami fotografują nie tylko mecze bokserskie i gwiazdy filmowe; wielu z nich jest zarazem wybitnymi fotografikami. Jednak takie kamery wymagają transportu samochodowego i przeznaczone są dla specjalistów lub zawodowców.

W naszych warunkach pracy i w oparciu o kontynentalne, europejskie podejście do zagadnienia konstrukcyjnego — musimy zdecydować się na matówkę, co z miejsca przesądza sprawę na korzyść aparatu lustrzanego.

Teraz powstaje druga kwestia: jakiego aparatu lustrzanego — o jednym obiektywie czy o dwóch? Ta sprawa nie da się już tak łatwo rozstrzygnąć jak poprzednia, bo obie konstrukcje mają tyleż zalet co wad, i wybór jest trudny.

Zacznijmy od kamery o dwóch obiektywach, którą nazwiemy lustrzanką bliźniaczą z uwagi na jej dwa obiektywy o tej samej ogniskowej. Jest ona znana na całym świecie w postaci słynnego Rolleiflexa i Rolleicorda, obok którego stoją nieco mniej znane, ale także pięknie wykonane — kamery Zeiss Ikona (Ikoflex), Voigtlaendera (Superb) oraz szereg innych konstrukcyj (ostatnio ukazała się w Ameryce bardzo pięknie wykonana lustrzanka bliźniacza Kodaka, nie ustępująca konstrukcyjnie Rolleiflexowi).

Lustrzanka bliźniacza ma jedną zasadniczą zaletę, a mianowicie osobny obiektyw do nastawiania na ostro, co pozwala na używanie go przy pełnym otworze niezależnie od przysłon właściwego obiektywu; zaleta ta jednak jest zarazem największą wadą bliźniaczej lustrzanki.

Nastawianie na ostro normalną lustrzanką jest tak długo wygodne, jak długo używamy obiektywu o pełnym otworze, bo widzimy wówczas obraz w pełnej jego jasności na matówce; z chwilą gdy zmniejszymy przysłonę do pożądanych rozmiarów, obraz staje się od razu ciemny i nastawianie na ostro jest utrudnione. Daje się to odczuć zwłaszcza przy zdjęciach obiektów ruchomych, do czego w zasadzie lustrzanka jest przeznaczona.

Ta cecha lustrzanki powoduje w praktyce pokusę używania stale dużej przysłony i szybkiej migawki, co wprawdzie na ogół nie jest złe, ale nie zawsze możliwe.

Wszystkie kłopoty wynikające z tej cechy znikają przy lustrzance bliźniaczej, której obiektyw celowniczy używany jest stale przy pełnej przysłonie. Ale ta zaleta przynosi ze sobą od razu główną wadę tej kamery, a mianowicie niemożność wymiany obiektywów.

Wymienność obiektywów jest jednym z zasadniczych postulatów, jakie fotografik stawia kamerze, jeżeli ma go ona w pełni zadowolić. Wiemy, że normalny obiektyw ma stanowczo za krótką ogniskową, wskutek czego musimy z reguły powiększać wycinki zdjęć, tracąc w ten sposób od razu zalety większego formatu i utrudniając sobie kompozycję na matówce, gdzie nasz właściwy motyw gubi się w nie wykorzystanej przestrzeni po brzegach.

Kto z formatu 6/6 cm wykorzystuje z reguły środkowy wycinek np. 3/4 cm, ten może z większym powodzeniem stosować kamerę małoobrazkową z teleobiektywem np. 9 cm, powiększając cały format. Wiemy zaś z praktyki, że raczej wycinek jest u nas regułą, niż powiększenie całego filmu.

Stąd prosty wniosek: potrzebujemy wymiennych obiektywów, by sprostać zadaniom kompozycyjnym. I to nie tylko potrzebujemy teleobiektywu; niemal równie często potrzebujemy obiektywu szerokokątnego, zwłaszcza do zdjęć architektonicznych, gdzie nam matówka 6/6 cm z reguły nie wystarcza dla objęcia wyższych obiektów, zwłaszcza że dużą wadą wszystkich lustrzanek tego rodzaju jest brak przesuwania czołówki w górę, co jest jednym z zasadniczych warunków uchwycenia na matówkę wyższych budynków (a bez nich nie ma w ogóle zdjęć architektury).

Były wprawdzie próby zastosowania teleobiektywu do Rolleiflexa, ale sposób uzupełnienia normalnego Tessara (który nie da się z kamery wyjmować) nie dał pożądanych wyników, bo kombinacja taka, przedłużająca ogniskową bez wymiany zasadniczego obiektywu, dawała całość o bardzo małej jasności, a pozatem pozostała otwarta sprawa obiektywu celowniczego.

W celu rozwiązania tej sprawy należało by oba obiektywy (zasadniczy i celowniczy) wbudowywać w czołówkę wymienną jako całość, by móc w to miejsce zakładać czołówkę z dwoma obiektywami innej ogniskowej. Taka konstrukcja jest w zasadzie możliwa i gdyby ją technicznie przeprowadzić, lustrzanka bliźniacza byłaby idealnym narzędziem fotografika.

Wyobrażam sobie kamerę taką w postaci nieco odmiennej od obecnego Rolleiflexa czy Ikoflexa. Ponieważ czołówka była by wymienna jako całość, zamiast migawki sektorowej typu Compur należało by wbudować migawkę szczelinową w tylnej części kamery, bo inaczej do każdej czołówki trzeba by było mieć osobną migawkę wbudowaną w dany obiektyw. Rozwiązanie tej sprawy w kamerze Tenax II Zeiss Ikona mimo precyzji konstrukcji nie budzi we mnie zaufania, bo umieszczanie migawki sektorowej poza obiektywem, zamiast między jego połówkami, jest nie celowe z uwagi na gorsze wykorzystanie światła i łatwość uszkodzenia migawki w czasie wymiany obiektywów. Wymienna czołówka mogła by być przesuwalna w górę i w dół, co od razu rozwiązało by trudności przy zdjęciach architektonicznych. Jak duże zaś są te trudności, wie każdy, kto Rolleiflexem fotografuje architekturę, dopóki kamera znajduje się w położeniu poziomym, przeszło połowę matówki zajmuje bruk na przednim planie, lecz brak na niej nawet pierwszego piętra budynku, nie mówiąc już o dalszych.

Jeżeli idzie o dobór obiektywów, to wydaje mi się, że wystarczyłyby trzy, a mianowicie: normalny (7.5 do 8 cm), jeden teleobiektyw (około 18cm) i jeden szerokokątny (około 5 cm). Takie trzy obiektywy (każdy z nich byłby zmontowany razem z odpowiednim obiektywem celowniczym na wymiennej przesuwalnej czołówce) stanowiłyby idealne wyekwipowanie fotografika, używającego bliźniaczej lustrzanki.

Ale kamera tak zbudowana musiałaby być oczywiście większa i cięższa od i tak już niezbyt lekkiego Rolleiflexa, a poza tym byłaby znacznie droższa. Konstrukcja jej jest zdaje się rzeczą dalszej przyszłości, zastanówmy się więc nad możliwościami normalnej jednoobiektywowej lustrzanki 6/6 cm.

Na rynku mamy kilka takich konstrukcyj: najbardziej znana jest Kochmanna Reflex Korelle, ostatnio dokadnie naśladowana przez angielską Agiflex firmy Agilux; poza tym istnieje mało rozpowszechniona Exacta 6/6 cm, równie mało znany Reflex Primar 6/6 Curt Bentzina i kilka innych.

Wszystkie te kamery pozwalają na wymienność obiektywów i o tyle spełniają nasz postulat uniwersalności. Ale ich konstrukcja pozostawia wiele do życzenia.

Właściwie jedyną solidnie zbudowaną kamerą tego typu jest aparat Curt Bentzina, którego cena i waga przeszkodziły jego rozpowszechnieniu. Konstrukcja Reflex Korelle w zasadzie jest bardzo celowa, ale budowa jej migawki budzi poważne zastrzeżenia: naciąg migawki jest twardy, niewygodny i skomplikowany przez konieczność podwójnego pokręcania bardzo opornej dźwigni, sama zaś budowa wewnętrznego mechanizmu migawki, jej niepewne działanie i uszkodzenia (zrywanie linki naciągowej), trudne do naprawienia.

Gdyby te wady usunąć, Reflex Korelle byłaby doskonałym przedstawicielem tego rodzaju aparatów i mogłaby być uznana za równorzędny odpowiednik Rolleiflexa w klasie lustrzanek jednoobiektywowych.

Exakta 6/6 cm jest bardzo mało rozpowszechniona i wykazuje również wady konstrukcyjne migawki; poza tym kształt jej jest nieporęczny, a rozmiary zbyt pokaźne jak na format 6/6 cm.

Potrzebna byłaby więc nam kamera typu Bentzina — a więc w postaci skrzyneczki sześciennej, o dobrej migawce szczelinowej — ale nie tak ciężka i droga. Trzy obiektywy o rozmaitych ogniskowych, wkręcane w przesuwalną czołówkę, wystarczyły by zupełnie w praktyce i kamera tego rodzaju byłaby idealnym narzędziem pracy fotografika.

Tymczasem pojawiły się konstrukcje, usiłujące połączyć zasadę sprzężonego dalomierza z lustrzanką. Jedną z takich kamer jest szwajcarska Alpa, wyrabiana przez firmę Pignons w Ballaigues w kantonie Vaud. Wygląda ona jak Leica, ale ma wbudowaną matówkę; właściwie nie należy do tematu naszych rozważań, bo stosuje format 24/36 mm, ale warto się jej przyjrzeć dlatego, że można by ją wbudować równie dobrze w formacie 6/6 cm, zachowując tę samą zasadę konstrukcyjną.

Otóż wydaje mi się, że aczkolwiek zarówno lustro, jak dalomierz sprzężony posiadają wiele zalet indywidualnych, łączenie obu systemów w jednym nie łączy automatycznie wszystkich zalet obu typów. Jeżeli bowiem zbudowalibyśmy kamerę 6/6 cm z dalomierzem i urządzeniem lustrzanym, to byłaby ona bardzo wielka i ciężka, a konstrukcyjnie skomplikowana; wymienność obiektywów — utrudniona (choć możliwa, jak to widzimy w kamerze Alpa), w praktyce zaś przechodzenie z matówki na dalomierz lub odwrotnie nie jest tak często potrzebne, by uzasadniało komplikacje konstrukcyjne, zwiększony ciężar, wielkość i koszt kamery.

Swoistą konstrukcją jest bardzo swego czasu reklamowany Contaflex Zeiss Ikona, również na film 24/36 mm, dwuobiektywowy, przyczem obiektyw celowniczy ma dłuższą ogniskową niż zasadniczy, co jest wyrównane przez skomplikowaną przekładnię w urządzeniu do nastawiania na ostro. Konstrukcja ta ma tę zaletę, że obraz na matówce jest duży i jasny, ale za to cała kamera jest tak duża, ciężka i droga, że mimo wysoce precyzyjnej budowy, renomy Zeiss Ikona i ogromnej reklamy aparat ten zupełnie się nie przyjął na rynku przedwojennym.

Ostatnio zakłady Zeiss Ikona w strefie radzieckiej Niemiec zbudowały Contax z urządzeniem lustrzanym obok dalomierza (również na film 24/36 cm), ale i ta konstrukcja nie jest ideałem dla fotografika, nawet gdyby ją przystosować do formatu 6/6 cm.

Fotografik szuka narzędzia stosunkowo niezbyt skomplikowanego; obce jest jemu „zamiłowanie do maszyny dla samej maszyny", ta specyficznie niemiecka „die Liebe zum Maschinellen", ocenianie wartości aparatu wedle ilości urządzeń mechanicznych weń wbudowanych.

Nie oznacza to bynajmniej dążenia do prymitywu i apoteozy kamery zbudowanej z pudełka od cygar, choć nie da się zaprzeczyć, że można nią zrobić arcydzieła nie gorzej niż Rolleiflexem lub Leicą (inna rzecz, że nie wszystkie arcydzieła, lecz tylko bardzo statyczne motywy). Dążeniem fotografika jest mieć aparat nie więcej skomplikowany, niż tego wymaga konieczność, precyzyjny, solidnie zbudowany i na tyle wszechstronny, by sprostał jeżeli nie wszystkim zadaniom, bo takiego nie ma, to znacznej ich większości. Jeżeli nasz aparat daje rady 90% motywów, jakie zamierzamy nim ująć, to jest tak wszechstronny, jak tylko można sobie wymarzyć.

Ale i to dążenie pozostanie zdaje się w sferze marzeń, bo trudno jest o podobną wszechstronność. Nie można wymagać zbudowania autobusu, który byłby równocześnie przystosowany do wożenia cegieł, od święta zaś do wyścigów samochodowych. Trzeba zaś zdecydować, na czym nam najwięcej zależy i w tym kierunku iść, starając się, by inne uboczne dążenia były zaspokojone w miarę możliwości.

Jeżeli tak postawimy sprawę, okaże się, że nie może istnieć jedna idealna kamera, ale może istnieć ich kilka i w ten sposób dojdziemy do koncepcji „dwóch systemów", którą chciałbym wyjaśnić, zanim na zakończenie moich wywodów przejdę do omówienia typów aparatów, tworzących części składowe tych systemów.

Otóż pierwszą tezą naszą będzie, że nie mogąc opanować całego terenu poważnej pracy jednym aparatem, musimy mieć dwa, a to jeden większy, typu lustrzanego, do celów poważnej kompozycji, oraz drugi, typu małoobrazkowego, do pracy na codzień, zdjęć w drodze do miejsca pracy, do biura, fabryki czy sklepu. Wiadomo przecież, że przy naszym tempie życia rzadko mamy sposobność „wycieczek fotograficznych", jako że niedziela zwykle jest albo zajęta przez inne agendy, albo mokra, albo nie mamy ochoty na wyprawę, albo nie mamy dokąd jechać czy iść; ograniczenie działalności fotograficznej do okresu wczasów nas oczywiście nie zadowoli. Tak więc musimy mieć aparat małoobrazkowy na codzień, bo trudno nosić stale ze sobą lustrzankę.

Drugą tezą natomiast będzie, że tak kamera małoobrazkowa, jak i lustrzana może być albo skomplikowana i „uniwersalna„ albo zbudowana prosto, bez nadmiaru urządzeń dodatkowych i że każda z tych konstrukcyj ma swoje zalety i wady, i zależnie od naszych zamiarów, celów i... kieszeni wybierzemy bądź jeden aparat, bądź dwa, bardziej skomplikowane i droższe, bądź prostsze i tańsze.

W ten sposób operować będziemy w naszych wywodach czterema typami kamer, przyczem dwie kamery stanowić będą jeden komplet, jeden „system pracy", jak zaś takie dwa aparaty dobierzemy, zależeć będzie od naszych zamiarów. W każdym razie będzie to jedna lustrzanka i jeden aparat małoobrazkowy.

Musimy więc omówić następujące „idealne" kamery:

1. Kamera lustrzana wysokiej klasy, format 6/6, jedno lub dwuobiektywowa, o obiektywach wymiennych lub nie, na film zwijany;
2. Kamera lustrzana mniej skomplikowana, bez wymiennych obiektywów, również na format 6/6 cm, film zwijany;
3. Kamera małoobrazkowa wysokiej klasy, z wymiennymi obiektywami, sprzężonym dalomierzem, urządzeniami pomocniczymi do różnych dziedzin fotografii specjalnej;
4. Kamera małoobrazkowa mniej skomplikowana, z obiektywami wymiennymi lub bez, bez urządzeń pomocniczych, ale ze sprzężonym dalomierzem.

Te cztery typy aparatów wystarczą by spośród nich dokonać wyboru dwóch, które stanowić będą narzędzia pracy fotografika, dające mu niemal nieograniczone możliwości.

WITOLD ROMER

Swobodne techniki negatywowe

Słów parę z historii.

Wynalazek fotografii — przed przeszło stu laty — zachwycił świat precyzją, ostrością, delikatnością i wiernością rysunku. Zalety te były wysoce cenione w malarstwie miniaturowym — i fotografia zalety te posiadała w stopniu nie osiągalnym w żadnej technice, w której obraz uzyskiwany był ręcznie.

Jak bardzo te właśnie zalety początkowo ceniono, świadczy o tym historia D. O. Hilla. utalentowanego artysty fotografa, który działał w Szkocji w pierwszych latach istnienia fotografii. Posługiwał się on prymitywną techniką kalotypii, w której negatyw sporządzało się na materiale papierowym, przez co kopie wykazywały strukturę ziarnistą, zatracając drobne szczegóły i dając strukturę podobną do bardzo później cenionych „technik szlachetnych". Fotografie jego odznaczały się niezwykłą wytwornością i pięknem malarskiego ujęcia — jednakże nie posiadały poszukiwanych wówczas zalet ostrości i gładkości rysunku, z tego powodu nie były cenione przez współczesnych i popadły rychło w zupełną niepamięć, aby zostać na nowo odkryte przeszło pół wieku później. Narazie zapanował niepodzielnie dagerotyp — pomimo, że tym sposobem uzyskiwało się jedną tylko fotografię — unikat, podczas gdy kalotypia, będąca prototypem dzisiejszej techniki negatywowo-pozytywowej, pozwalała na sporządzanie dowolnej ilości kopii. Dagerotyp zawdzięczał swe powodzenie temu, że dawał obraz gładki i ostry. Później wynaleziono klisze kolodionowe i rozpoczął się wyścig udoskonaleń technicznych. Wielu fotografów w różnych krajach, którzy uważali fotografię za środek wyrazu artystycznego, nie dochodziło do głosu i nie znajdowało większego uznania. Dziesiątki lat udoskonalano materiały światłoczułe, obliczano coraz lepsze obiektywy, zachwycano się „rytą" ostrością rysunku i gładkością fotograficznego światłocienia. Powstała fotografia zawodowa, która od razu stała się intratnym interesem i wkrótce, schlebiając wymaganiom klienta, wyrodziła się w sztywną, bezduszną rutynę.

Wytworzyła się opinia, że fotografia jest martwą mechaniczną techniką — nie mającą nic wspólnego ze sztuką i pierwsze przypuszczenia, że może ona zająć poczesne miejsce w galerii muz, ustąpiło miejsca przekonaniu, że wstęp do przybytków sztuki jest dla niej na zawsze zamknięty, przekonaniu, którego wpływ w niektórych sferach jeszcze dziś możemy zauważyć. Niemniej sądzę, że mimo to nie przestała ona wywierać wływu na malarstwo, jakkolwiek był to wpływ negatywny, polegający na tym, że starano się unikać „fotograficznej wierności".

Nowa fala objęła fotografię na schyłku ubiegłego wieku, łącząc się z wprowadzeniem „technik swobodnych". Ladevère w Paryżu wprowadził na nowo (znaną już w r. 1858) technikę gumową, którą przejęło szereg znanych artystów, Demachy w Paryżu, Henneberg i Kühn w Wiedniu i wielu innych, doprowadzając ją do dużej doskonałości. Równolegle z tym szedł rozwój myśli kompozycyjnej, na przełomie zaś wieków przybyły nowe techniki swobodne — jak olej, bromolej, przetłok, wszystkie charakteryzujące się tym, że polegają one na opracowaniu pozytywu.

Nowe techniki dawały swobodę wyboru podkładu, na którym obraz sporządzano, wyboru barwy, struktury powierzchni i charakteru rysunku, swobodę dowolnego jego upraszczania

i syntetyzowania; pozwalały wyrabiać w różnym stopniu poszczególne części obrazu, a przede wszystkim umożliwiały swobodne opracowanie skali tonalnej, pozwalając dowolnie uwydatnić rysunek świateł, półtonów lub cieni. Obrazy w swym charakterze stawały się podobne do grafiki (przetłok) lub wykazały ciężką fakturę obrazu olejnego (guma)

Popularność nowych technik, które jakoby stały się kluczem do prawdziwego artyzmu w fotografii, trwała dość długo. W latach trzydziestych odgrywały one jeszcze bardzo poczesną rolę na wystawach fotograficznych. Ale coraz częściej dawała się słyszeć opozycja. Zaczęto żądać od fotografii „fotograficzności", nieupodabniania się do malarstwa i grafiki. Żądano użycia przez fotografię języka fotograficznego — odbitek na papierze fotograficznym, wyglądających na fotografie, nie zaś czegoś, co imituje malarstwo.

Żądania te zwyciężyły — dziś we wszystkich krajach dawne techniki swobodne prawie znikły z sal wystawowych.

NOWE TECHNIKI SWOBODNE

Czysta technika bromowa nie może jednak zapewnić sobie pełnego, wyłącznego panowania. Czysta fotograficzna fotograficzność nie zawsze daje zupełne zadowolenie. Zbyt dotkliwe są braki przymusowego mechanicznego oddawania skali tonów — zbyt często zniekształcenia tej skali tonów, wypływające z natury procesu fotograficznego, dają obraz subiektywnie zupełnie fałszywy, kontrastujący i uwypuklający mało ważne szczegóły w półtonach a przytłumiający skrajne akcenty o wielkim znaczeniu dla oddania plastyki bryły, czy też atmosfery krajobrazu.

Zatem stale powiększa się zainteresowanie nowymi technikami swobodnymi, opracowanymi w latach trzydziestych i później. Niektóre z nich nie odbierając obrazom fotograficznego charakteru, dopuszczają, podobnie jak stare techniki pozytywów daleko idące wpływanie na oddanie skali światłocienia, umożliwiając w wyższym jeszcze stopniu uzyskiwanie efektów niedostępnych dawnym technikom swobodnym. Inne z tych nowych technik pozwalają osiągać drogą czysto fotograficzną podział obrazu na wyraźnie odgraniczone płaszczyzny tonalne (izohelia) lub też zmieniać obraz na rysunek konturowy z dowolnym podkładem obrazu pozytywnego lub negatywnego, lub też z podkładem obrazu częściowo odwróconego tj. częściowo negatywnego, częściowo zaś pozytywnego, wreszcie umożliwiają obraz czysto linearny.

Nowe te techniki charakteryzują się wszystkie tym, że posługują się zwyczajnym papierem fotograficznym jako materiałem, na którym uzyskuje się obraz ostateczny. W większości z nich właściwe opracowanie obrazu odbywa się przez odpowiednie modyfikacje, przeprowadzone na negatywie (lub negatywach), z którego obraz kopiujemy lub raczej powiększamy. Jedna tylko z tych technik, świeżo lansowana (jakkolwiek nienowa) tzw. solaryzacja*) opiera się na procesach zachodzących przy sporządzaniu pozytywu, chociaż można ją również wykonywać na negatywie. W niniejszym artykule chcę zająć się tylko tymi technikami, które polegają na obróbce negatywu a raczej tylko niektórymi z nich, bo jest ich już sporo.

Obok znanych sposobów modyfikowania wartości tonalnych i techniki izohelii chcę również opisać technikę nieostrych masek, która jakkolwiek znana już od pewnego czasu, nigdzie zdaje mi się, dotąd nie znalazła jeszcze szerszego zastosowania w fotografice, chociaż jest co najmniej bardzo interesująca i przedstawia duże możliwości wprowadzania elementu linearnego w obraz.

Spośród metod tych pierwsza do użytku publicznego była oddana Izohelia (Fotograf Polski 1932)*) Camera Lutzern 1932 (str. 291—98). Następnie opublikowana została metoda Person'a, (A. Person: Bildmänige Leica — Photos durch Tontrennung. Bechhold Verb. Frankfurt a M. 1935), która jednakże wcześniej zgłoszona została do patentu (1930 lub 31).

Metoda nieostrych masek była też w tym czasie opisana (G. Spiegler i K. Juris, Phot. Korr 1931 str. 4—9; 1933 str. 36—41), a później wynaleziona na nowo (J. A. C. Yule, Phot. Jl. 1944 str. 321—327).

---

*) Solaryzacją w nauce fotografii nazywamy odwrócenie obrazu, powstające w skutek bardzo znacznego prześwietlenia (zazwyczaj tysiące razy). Nowa technika „solaryzacji" opiera się natomiast na (bardzo zresztą ciekawym) tak zwanym zjawisku inwersji Sabatier'a — tj. inwersji, czyli odwróceniu obrazu, występującej przy naświetleniu w czasie wywoływania częściowo už wywołanego obrazu, przyczem powstaje charakterystyczna linia graniczna. Nazwa „solaryzacji" dla tej techniki stała się popularna, i być może uzyska sobie prawo obywatelstwa, wprowadzając dość znaczne zamieszanie. Widocznie — mimo, że jest to nazwa całkiem błędna — brzmi ona jakoś zbyt atrakcyjnie, spodobała się i nie łatwo z nią walczyć. Próbowałbym jednak zaproponować dla tej techniki nazwę „inwersja". Jest to nazwa dostatecznie „zagraniczna" a przy tym nie jest zasadniczo błędna.

*) Niestety, nie posiadam egzemplarza, ani też nie znam dokładnej daty tej publikacji.

MODYFIKACJA WARTOŚCI TONALNYCH.

Znaną jest rzeczą, że fotografia z reguły oddaje stosunki jasności szczegółów przedmiotu fotografowanego mniej lub bardziej zniekształcone — czyli zmienia ich wartości tonalne. Wprawdzie jeśli chodzi o przeźrocze możliwe jest dość wierne (lub przy odpowiednio prze-

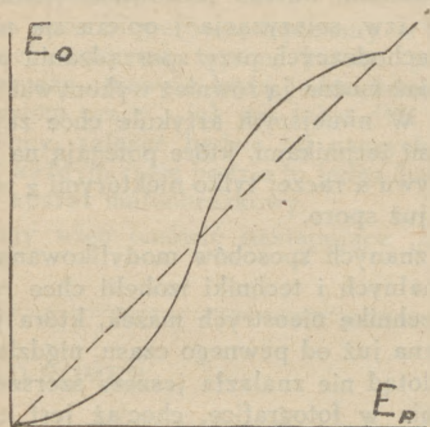


Fig. 1.

prowadzonym procesie nawet zupełnie wierne) oddanie wartości tonalnych, jednakże przy kopiach na papierze — jeśli chcemy zachować czystą biel, będziemy mieli zawsze bardzo znaczne zmniejszenie kontrastu czyli zanikanie szczegółów w światłach, zwykle zaś także zanikanie szczegółów w cieniach, natomiast półtony tracą najmniej lub nawet zostają skontrastowane.

Jeśli zmierzymy przy pomocy odpowiedniego fotometru jesności fotograficznego przedmiotu Ef oraz jasności naszej odbitki fotograficznej Eo i umieścimy je na wykresie — to przy idealnej reprodukcji i właściwie dobranym oświetleniu odbitki jesności będą sobie równe. Na wykresie (Fig. 1) zaznaczy się to prostą, nachyloną pod kątem 45° do osi, przechodzącą przez środek układu, co zaznaczono linią kreskowaną.

W odbitce papierowej otrzymamy, w skutek zniekształceń w procesie negatywowym i pozytywowym, krzywa mniej lub więcej wygiętą w kształce litery S. W cieniach tj. w dolnej części krzywej możemy, fotografując bardzo mało kontrastowe przedmioty (ale tylko w tym wypadku), uniknąć tego zniekształcenia — jeśli prawidłowo naświetlimy negatyw. W światłach jednakże — aby uniknąć zniekształcenia, musielibyśmy przy kopiowaniu naświetlać silnie, a otrzymamy najwyższe nawet światła wyraźnie kryte na odbitce. Odbitka taka jest „subiektywnie niedopuszczalna". Dla uzyskania wrażenia świeżych jasnych świateł konieczna jest czysta lub prawie czysta biel papieru. Tylko wyjątkowo, gdy chodzi o uzyskanie specjalnych efektów, mogą tak ciemne odbitki robić korzystne wrażenie.

Czasem to zniekształcenie nie szkodzi — ale często szkodzi, i to bardzo. Światła modelują i definiują kształt bryły, a np. problem dobrego portretu — to przed wszystkim problem oddania bryły. Wysokie światła — to „akcenty", jeden z najważniejszych elementów kompozycji. Z drugiej strony soczyste, dobrze odcinające się cienie — dają obrazowi świeżość i przejrzystość.

Dzisiaj dowolne zmodyfikowanie krzywej reprodukcji, skontrastowanie lub przytłumienie wybranej części skali światłocienia z zachowaniem zupełnie „fotograficznego" charakteru obrazu — nie przedstawia większych trudności. Rozważmy to na kilku przykładach.

R y s u n e k ś w i a t e ł. Przypuśćmy, że mamy negatyw, dający odbitkę o płaskich światłach, w których jednak widnieje słaby ślad zróżnicowania (Fig 2) i chcemy ten rysunek wzmocnić. W tym celu z negatywu naszego sporządzamy przeźrocze przez kopiowanie stykowe na kontrastowych drobnoziarnistych, najlepiej bezodblaskowych płytach (lub błonie). Mogą to

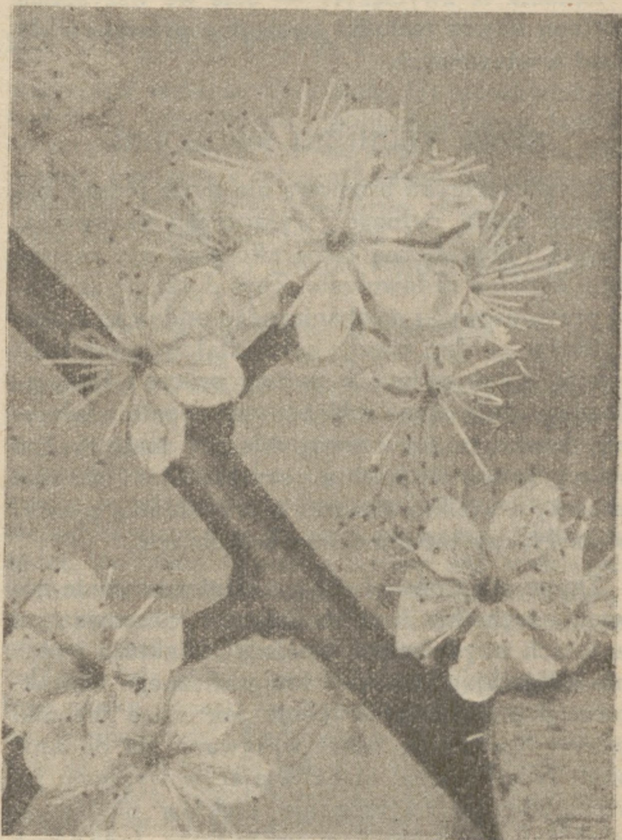


Fig. 2.

być np. bardzo twarde płyty przeźroczowe, lub płyty albo też błony tzw. fotomechaniczne, np. Płyty Graficzne G 5 x 5 Filmu Polskiego. Jeśli posługujemy się formatem miniaturowym, możemy użyć błon przeznaczonych do mikrofilmu. Nadają się do tego celu Błony Reprodukcyjne Filmu Polskiego G 3, jakkolwiek są one trochę

za mało kontrastowe i innego wyrobu błony do mikrofilmu bywają twardsze i lepiej nadają się do naszych potrzeb.

Przy sporządzaniu przeźrocza naświetlamy silnie i wywołujemy kontrastowo — tak,, aby w najwyższych nawet światłach otrzymać wyraźne zaczernienie. Przeźrocze takie, przyłożone emulsją do białego papieru, winno w najwyższych nawet światłach być bardzo ciemne.

Jeśli rysunek świateł w przeźroczu nie jest jeszcze dostatecznie skontrastowany, wzmacniamy obraz np. sublimatem.

Następnie z przeźrocza tego sporządzamy stykową odbitkę negatywną na kontrastowej błonie, np. na wspomnianych wyżej błonach reprodukcyjnych, naświetlając jednak tak krótko — aby po normalnym energicznym wywołaniu, przepisanym dla tego typu materiału, otrzymać negatyw o niezbyt silnie krytych najwyższych światłach, subtelnie zanikającym rysunku świateł lub jasnych półtonów, i zupełnie czystym celuloidzie, bez śladu obrazu na reszcie skali tonów. (Fig. 3).



Fig. 3.

Uzyskany „negatyw na światła" przykładamy do negatywu oryginalnego, spasowujemy dokładnie kontury i sklejamy na brzegach, najlepiej — przykrywamy szybką i obklejamy. Uzyskany skorygowany negatyw stał się bardziej kontrastowy. Musimy zatem do jego kopiowania względnie powiększania użyć papieru mniej kontrastowego niż poprzednio, przy czym otrzymujemy obraz o miękkim rysunku cieni, przyjemnych półtonach i świetnie wzbogaconych światłach. (Fig. 4).



Fig. 4.
Kwiat tarniny (Wyk. na ćwiczeniach Katedry Fototechniki)

Jeśli nasz pierwotny negatyw odznaczał się bardzo ubogim rysunkiem świateł — to pomimo podwójnego przekopiowania na twardym materiale, zwłaszcza jeśli materiał ten nie jest zbyt twardy, zbyt kontrastowy, czasem nawet będzie jeszcze potrzebne wzmocnienie. Przy sporządzaniu wtórnego negatywu musimy bowiem pracować na dolnym mało nachylonym odcinku krzywej charakterystycznej materiału. Jest to konieczne, aby wyizolować tylko światła. Tym bardziej zatem musimy dbać o to, aby sporządzając pierwszy diapozytyw, nie za słabo naświetlić — tak, aby światła znalazły się już na prostolinijnym odcinku krzywej charakterystycznej i zostały wyraźnie skontrastowane.

R y s u n e k c i e n i. W podobny sposób możemy też wzbogacić rysunek cieni obrazu. W tym celu również z oryginalnego negatywu sporządzamy przeźrocze na bardzo kontrastowym materiale, naświetlamy jednak krótko, aby tylko najgłębsze cienie się wykopiowały i uzyskały niezbyt silne krycie. Często będzie dość trudno uzyskać w ten sposób pozytyw dostatecznie kon-

trastowy i będziemy zmuszeni użyć najtwardszych materiałów „fotomechanicznych", np. Agfa Printon Film. Można też zaradzić złemu przez wzmacnianie pozytywu, ale użyty materiał musi zawsze być bardzo kontrastowy. O ile cienie zostały dostatecznie skontrastowane w diapozytywie — sporządzamy z niego negatyw stykowy na normalnym drobnoziarnistym materiale. Przy sporządzaniu negatywu naświetlamy dość długo — tak aby uzyskać wyraźne zaczernienie w najgłębszym cieniu i tym samym nie utracić nic z kontrastu, uzyskanego w pozytywie. Uzyskany wtórny negatyw wykazuje jednostajny półton na całej swej powierzchni, na którego tle zarysowuje się (jasny) rysunek cieni.

Jeśli cienie w pozytywie nie skontrastowały się dostatecznie, musimy do sporządzania negatywu użyć materiału kontrastowego — co jest mniej wygodne, na dużej bowiem, jednostajnie zaczernionej powierzchni łatwo powstają wtedy nierówności i plamy, utrafienie naświetlenia przy kopiowaniu negatywu musi być bardziej precyzyjne. Wywołanie musi być silne — aby kontrast możliwie zwiększyć. Uzyskany negatyw spasowujemy z negatywem oryginalnym — podobnie jak negatyw na światła — i powiększamy na miększym niż poprzednio papierze.

Na otrzymanym powiększeniu cienie będą wyraźniej zaryscwane, odetną się lepiej od półtonów, które staną się jaśniejsze i podobnie jak światła — mniej kontrastowe.

Półtony środkowe. W wielu wypadkach środkowe półtony są najmniej ważne dla obrazu. Świeżość i ekspresja zyskuje, jeśli opuścimy je zupełnie — dbając tylko o oddanie świateł i cieni. Możemy to osiągnąć, łącząc uzyskany

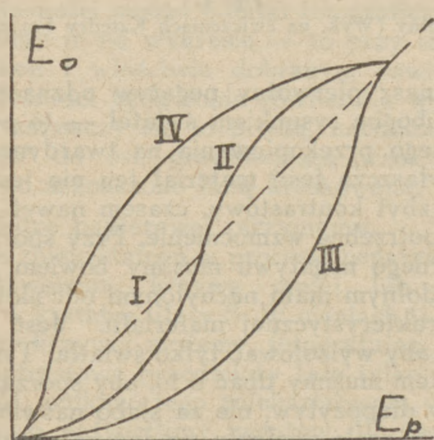


Fig. 5.

w opisany wyżej sposób negatyw na światła z negatywem na cienie. Otrzymujemy w ten sposób obrazy o zupełnie swoistym charakterze — takie same jak uzyskane metodą Person'a. Obrazy odznaczają się dużą żywością i mocą cieni oraz świeżością i bogactwem świateł. Występuje przy tym zawsze charakterystyczny równy szary ton w środkowej części skali światłocienia.

Gdy powrócimy do naszych krzywych reprodukcji, prosta I na Fig. 5 przedstawia nam podobnie jak w ryc. 1 obiektywnie idealną reprodukcję (która nie musi być subiektywnie idealna, gdyż subiektywnie najważniejsze elementy wyglądu przedmiotu nie koniecznie zostały przedstawione idealnie, tj. nie zostały dostatecznie zaakcentowane). Krzywa II przedstawia normalną reprodukcję fotograficzną. Krzywa III — reprodukcję z powiększonym kontrastem świateł, wreszcie krzywa IV reprodukcję z powiększonym kontrastem cieni. Wreszcie na Fig. 6 krzy-

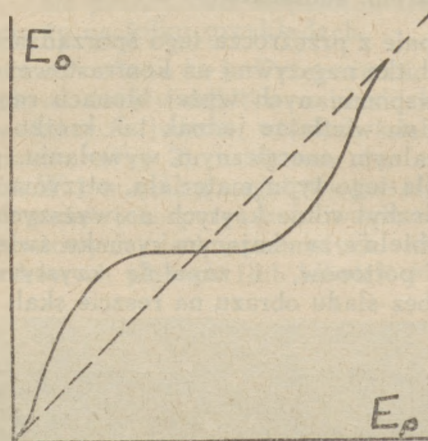


Fig. 6.

wa o kształcie przewróconej litery Z odpowiada reprodukcji, zawierającej tylko cienie i światła z opuszczonymi półcieniami.

Opisane przykłady nie wyczerpują jeszcze możliwości modyfikowania skali tonalnej. Może się zdarzyć, że chcemy zmienić kontrast obrazu w pewnej środkowej części skali tonalnej. Np. możemy sobie wyobrazić portret, w którym chcemy uwydatnić rysunek świateł w twarzy, nie kontrastując rysunku najwyższych świateł, np. rysunku białego kołnierza koronkowego, jaki jest już dostatecznie biały.

Aby ten cel osiągnąć, sporządzamy z naszego negatywu pierwotnego przeźrocze na możliwie najbardziej kontrastowym materiale, a więc znów na najlepszym filmie fotomechanicznym — naświetlając tak, aby rysunek twarzy z wszystkimi światłami wyraźnie wystąpił w przeźroczu, kołnierzyk zaś był już pusty (całkiem biały). Na negatywie na światła sporządzonym z takiego diapozytywu najwyższe światła nie będą już silniej kryte niż światła twarzy, rysunek ich nie zostanie skontrastowany.

METODA PERSON'A

W metodzie Persona uzyskujemy również wygięcie krzywej reprodukcji w kształcie litery Z., jednakże w inny nieco sposób. Obraz również rozdzielony na światła i cienie, lecz łączenie obu składowych przeprowadzamy przy powiększaniu na papier fotograficzny.

Punktem wyjścia metody Person'a jest bardzo kontrastowy negatyw oryginalny. Kontrast jego musi być tak wielki, aby na papierze, którego używamy do powiększania, uzyskać przy odpowiednim naświetleniu tylko czarne głebokie cienie obrazu, oraz kilka najciemniejszych półtonów, resztę zaś pozostawić zupełnie białą.

Negatyw na światła sporządza się w zasadzie zupełnie tak samo jak opisałem poprzednio — z tą różnicą, że wychodząc z bardzo kontrastowego negatywu oryginalnego nie potrzebujemy już wiele w dalszym procesie kontrastować. Person podaje dość zawiłą procedurę, każe miękko wywoływać diapozytyw a twardo negatyw i poleca zostawiać dość dużo rysunku w półtonach. Według mego doświadczenia, aby uzyskać wyraźny efekt, trzeba półtony bardzo znacznie przytłumić w porównaniu z światłami i cieniami.

Łączenie obu obrazów odbywa się według Persona w rzutniku solidnej konstrukcji, dającym się dobrze zablokować i zaopatrzonym w żółty filtr. Do rzutnika wkładamy najpierw negatyw oryginalny, nastawiamy na ostro, zakładamy papier światłoczuły (chlorobrom) i naświetlamy tak długo, ile trzeba, aby uzyskać dobry rysunek cieni.

Następnie zakładamy żółty filtr przed obiektyw i na papierze światłoczułym znaczymy ołówkiem kontury kilku charakterystycznych szczegółów obrazu, poczem wyjmujemy negatyw oryginalny i zakładamy na jego miejsce negatyw na światła, spasowujemy jego obraz z nakreślonymi na papierze konturami, następnie usuwamy filtr i naświetlamy.

Metoda ta ma tę zaletę w porównaniu z poprzednią, że unika się sporządzania negatywu na cienie, jego bowiem rolę spełnia negatyw oryginalny.

Sposób łączenia obrazów przy kopiowaniu może być uważany za wygodniejszy lub mniej wygodny od poprzednio opisanego. Jest on bardziej kłopotliwy i wymaga więcej czasu, jeśli robimy kilka odbitek, ale zato ułatwia eksperymentowanie z czasem naświetlenia. Nie wiem, czy jest to wielką zaletą.

Natomiast napasowywanie przez wrysowywanie konturów jest na pewno niewygodne. Lepiej jest na brzegu oryginalnego negatywu, lub nawet w obrazie, zrobić przed przystąpieniem do sporządzania negatywu na światła — dwie malutkie plamki tuszem lub farbą kryjącą, i położenie tych plamek znaczyć na papierze przy powiększaniu. Plamki nasze znajdziemy również na negatywie na światła, ułatwią nam one spasowanie obrazów.

Natomiast wadą sposobu Persona jest to, że wymaga on tak kontrastowego negatywu wyjściowego. Pracując np. aparatem małoformatowym, nie łatwo zdecydujemy się na to, aby całą taśmę wywoływać dwa razy energiczniej niż normalnie — jak to nakazuje Person. Nawet nie zawsze zdecydujemy się na wzmocnienie jednej cennej klatki filmu — aby wypróbować nowy sposób.

IZOHELIA.

Jeśli skopiujemy negatyw na bardzo kontrastowym materiale, otrzymamy część obrazu zupełnie białą i część zupełnie czarną, przedzielone wąską wstęgą półtonu.



Fig. 7a.

Jeśli będziemy obraz przekopiowywać na twardym materiale, wstęga półtonu będzie się zwężać i w końcu stanie się ostrą granicą pomiędzy czernią i bielą. Granica ta jest linią jednakowej jasności w obrazie czyli izohelią.

Jeśli kopiując pierwszy pozytyw z oryginalnego negatywu naświetlimy silnie, powierzchnia biała będzie mała i po przekopiowywaniach otrzymamy granicę wyznaczającą małe pola najwyższych świateł — izohelię odpowiadającą dużej jasności. Zmieniając naświetlenie przy przekopiowywaniu, otrzymujemy izohelie odpowiadające różnym jasnościom, dzielimy nimi cały obraz na płaszczyzny, których jasność waha się w określonych granicach. Położenie izohel a tak-



Fig. 7b.

że ich liczbę ustalamy przez zmianę naświetlenia nie tylko przy pierwszym, ale także przy dalszych przekcpiowywaniach.

W rezultacie naszych przekop'owywań otrzymujemy szereg negatywów (lub pozytywów) czarno-białych, bez półtonów, o coraz zwiększającej się powierzchni czerni. Podzieliliśmy obraz półtonowy na szereg płaszczyzn ograniczonych ostrymi liniami, odpowiadających poszczególnym wartościom tonalnym. Fig. 7, 8 i 9 przedstawiają poszczególne stadia przeprowadzania tego podziału, jeśli się wyjdzie od mało



Fig. 8a.

kontrastowego negatywu i użyje niezbyt twardych materiałów, które są dziś dostępne.

Aby obraz ten ponownie złączyć, nadając tonom odpowiednie wartości czyli walory, kopiujemy negatywy na dowolnej błonie o normalnym kontraście, wywołując krótko wywoływaczem rozcieńczonym w stosunku 1 : 5 tak, aby otrzymać całkiem blady obraz. Fig. 9. Błony te spasowujemy ze sobą i otrzymujemy negatyw, który po skopiowaniu daje pozytyw — jak Fig. 11. Fig. 10 przedstawia obraz wyjściowy. Podobny obraz przedstawia Fig. 12.

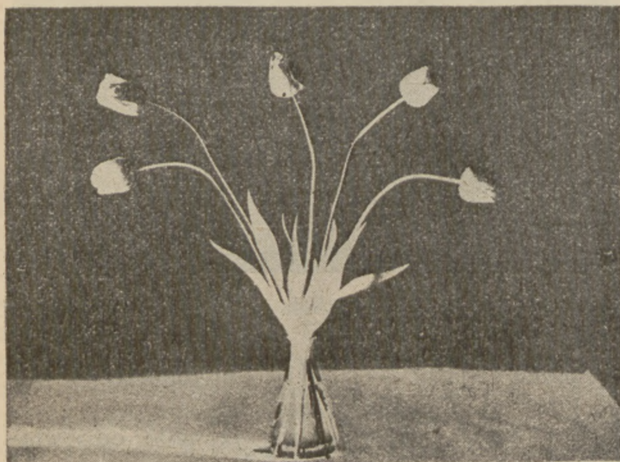


Fig. 8b.

W y b ó r   t e m a t u. A teraz szczegóły wykonania. Jakie tematy nadają się do izohelii — trudno na to odpowiedzieć. —Prawdopodobnie wszystkie, byle nie były one traktowane banalnie. Szczególnie dobrze modeluje izohelia bryłę, daje również silne „efekty plakatowe". Nie sądzę



Fig. 8c.

jednak, aby nie nadawała się także do wykonania np. traktowanego w jasnych tonach portretu kobiecego, jakkolwiek jeszcze takiego zastosowan'a nie widziałem. Główny kłopot w tym, że izohelia wymaga sporo pracy i materiału i dlatego wielu prób jeszcześmy nie widzieli.

N e g a t y w   w y j ś c i o w y. Natomiast z negatywami tym łatwiej sobie poradzić, im bardziej są kontrastowe — bo wtedy mniej razy



Fig. 9a.

trzeba przekopiowywać. Ale nie jest to konieczne — szereg izohelii wykonałem z bardzo miękkich negatywów, np. z takich negatywów były wykonae izchelie Fig. 11 i 12 i podana w opisie liczba przekopiowywań jest liczba maksymalną. Wychodząc z bardziej kontrastowego ne-



Fig. 9b.

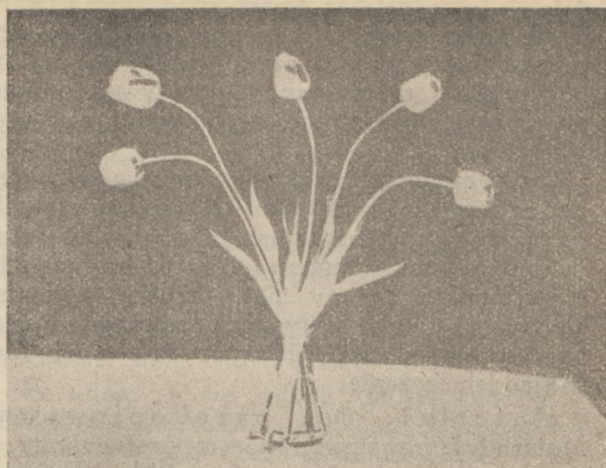


Fig. 9c.



Fig. 9d.

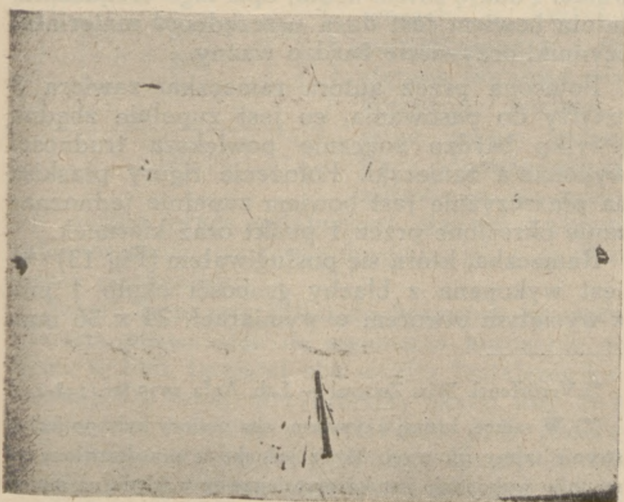


Fig. 9e.

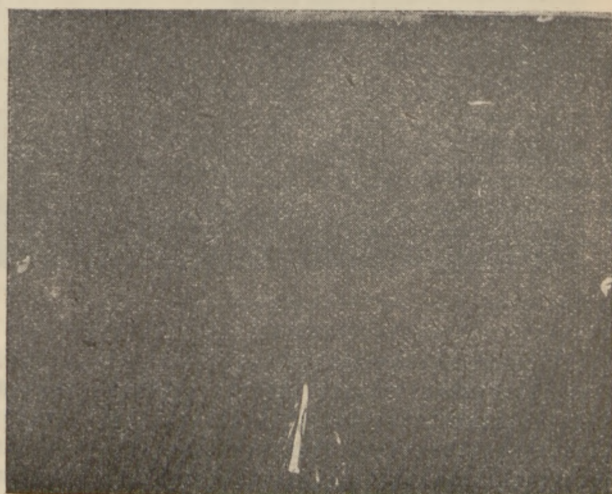


Fig. 9t.

gatywu, lub używając do przekopiowywań twardszych materiałów, możemy zaoszczędzić ostatnie przekopiowywanie. Łączymy wówczas półtony pozytywne i otrzymany diapozytyw kopiujemy np. na płycie przeźroczowej, otrzymując negatyw ostateczny.

Przed rozpoczęciem przekopiowywań zaznaczamy na brzegach negatywu lub w obrazie (najlepiej poza wycinkiem, który chcemy wykorzystać) dwa małe punkty tuszem lub farbą kryjącą i tuż obok punktu robimy małą dziurkę w emulsji, stanowiącą punkt biały obok czarnego. Punkty te wystąpią na wszystkich naszych kopiach, ułatwiając ich łączenie.

M a t e r i a ł   d o   p r z e k o p i o w y w a ń. Materiał kontrastowy, którym posługujemy się do naszych przekopiowywań, jest kluczem powodzenia procesu. I tu jesteśmy w położeniu na tyle korzystnym, że Płyty Graficzne G 5 . 5 Filmu Polskiego zupełnie dobrze się do celu nadają. Wprawdzie bywają w handlu materiały jeszcze bardziej kontrastowe — ułatwiające robotę — ale wspomniane płyty są zupełnie zadowalające, czego nie można jednak powiedzieć o błonach reprodukcyjnych tegoż wyrobu. Pomimo to z reguły pożądane jest wzmocnienie sublimatem przy przekopiowywaniu, aby jeszcze bardziej kontrast powiększać.

Można też używać innych kontrastowych materiałów, np. bardzo twardego cienkiego papieru gładkiego. Występujące przy tym ziarno zwykle niewiele szkodzi.

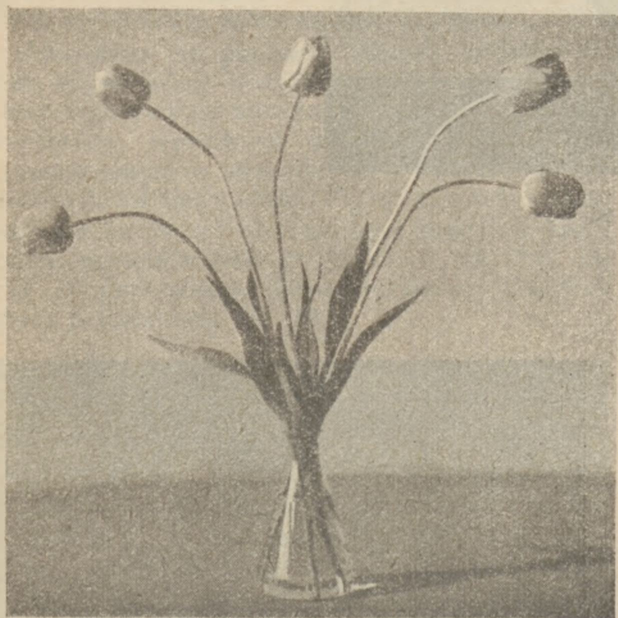


Fig. 10.

F o r m a t o b r a z u   w   s t a d i a c h   p o ś r e d n i c h. Podział obrazu na szereg odrębnych warstwic umożliwia daleko idące przeprowadzanie zmian rysunkowych lub montaży. Np. w obrazie Fig. 12 zmniejszono bardzo znacznie kontrast tła, przykrywając w odpowiednich pozytywach i negatywach jasne i względnie ciemne plamy i pozostawiając rysunek tła w jednej tylko warstwicy. Na uzyskanym w ten sposób spokojnym tle postacie znacznie lepiej się rysują.

Z tego też względu korzystnie jest przeprowadzać proces izolacji tonów w większym nieco formacie, np. 6 x 9 cm. Gdy wychodzimy z negatywu miniaturowego, sporządzamy pierwsze skontrastowane przeźrocza w rzutniku, powiększając wybrany wycinek obrazu.



W. Romer   Fig. 11.   Czerwone tulipany

Możliwe jest jednak również pracować w formacie miniaturowym. G. Heymer*) poleca do tego celu specjalną rameczkę, umożliwiającą automatyczne pasowanie przy pomocy sztyftów wchodzących w otwory perforacji filmu.

Przeprowadziłem próby z poleconą przez tego autora rameczką — z pozytywnym wynikiem. Przy dostatecznie precyzyjnym wykonaniu rameczki — uzyskuje się zupełnie dobre pasowanie. Podaję zatem krótki opis tego urządzenia, zaletą bowiem jest duża oszczędność materiału, czynnik, oczywiście bardzo ważny.

Polecona przez autora rameczka, zawiera 3 sztyfty do pasowania, co jest zupełnie zbędne i tylko bardzo znacznie powiększa trudności wykonania rameczki. Położenie figury płaskiej na płaszczyźnie jest bowiem zupełnie jednoznacznie określone przez 1 punkt oraz kierunek.

Rameczka, którą się posługiwałem (Fig. 13)**) jest wykonana z blachy grubości około 1 mm z wyciętym otworem o wymiarach 24 x 36 mm.

---

*) Veröffentl. Wiss Zentral — Lab. Agfa 1939 str. 238-247.

**) W ramce, której używałem, oba otwory były po jednej stronie taśmy filmowej. Myślę jednak, że przedstawione na rysunku wykonanie jest korzystniejsze ze względu na mniejszy ruch spowodowany przez skurcz filmu.

Sztyft do pasowania S_1 musi być wykonany bardzo precyzyjnie. Musi on pasować do otworu perforacji filmu w dwóch kierunkach (ustalenie punktu). Na Fig. 14, przedstawiającej w powiększeniu otwory i sztyfty obrobione precyzyjnie, linie styku naznaczone są grubo. Sztyft musi lekko, lecz zupełnie bez luzu wchodzić w otwór.

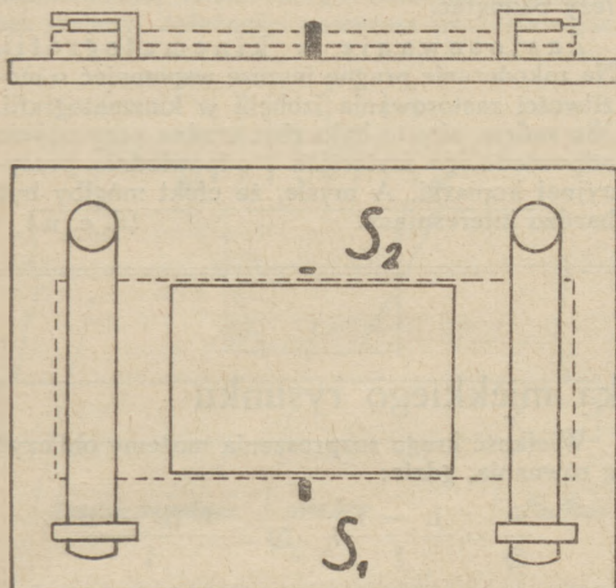


Fig. 13.

Od precyzji jego wykonania zależy funkcjonowanie ramki. Obróbkę powierzchni, na których następuje styk, należy wykonywać stopniowo, kontrolując pracę przy pomocy silnej lupy. Należy najpierw wytoczyć sztyft dokładnie na średnicę zaokrąglonej części otworu perforacyjnego (lub dłuższego jego wymiaru przy otworach o kształcie prostokątnym), a następnie obrabiać płaszczyzny boczne i ściąć lekko naroża. Przy odpowiednim zamiłowaniu do precyzji można pracę ostatecznej obróbki wykonać własnoręcznie, po przygotowaniu jej z grubsza przez mechanika.

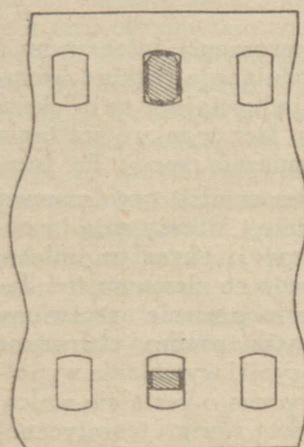


Fig. 14.

Sztyft S_2 pasuje tylko do bocznych krawędzi otworu, pozwalając na swobodne kurczenie się filmu w linii, łączącej oba sztyfty (ustalenie kierunku). Do ramki przyklejamy szybę (np. 15% roztworem żelatyny z dodatkiem 15% gliceryny). Drugą szybkę przytrzymują sprężynki, ściskając filmy włożone między szybki (jak na rysunku).

Jako bardzo kontrastowy materiał do przekopiowywania poleca Heymer Agfa Tonnegativfilm Tf 5 (do rejestracji dźwięku metodą zmiennej amplitudy). Twierdzi on nawet, że przy pomocy tego materiału można przez jednorazowe skopiowanie, osłabienie roztworem Farmer'a*) i wzmocnienie uranem — uzyskać wystarczające skontrastowanie obrazu i oddzielenie ostrą granicą części białych od czarnych — tak, że można odrazu przystąpić do kopiowania półtonowych negatywów i złożenie ich — z zapewnieniem automatycznego pasowania przy pomocy rameczki. Procedura zatem staje się bardzo prosta i krótka.

Nie udało mi się jednak znaleźć poleconego materiału i użycie wszelkich innych dostępnych materiałów (Agfa Torfilm, Błona reprod. F. P.) wymagało wielokrotnego przekopiowywania przyczem wzmacniacz uranowy nie dawał również dostatecznego efektu.

Gdyby udało się jednak odpowiednią błonę zdobyć (np. równoważną płytom G 5 . 5), rameczka mogłaby oddać duże usługi, bo pasowanie przy jej pomocy jest bardzo ułatwione. Należy tylko pamiętać o tym, aby zawsze napasowywać na sztyft S_1 ten sam otwór perforacji filmu. Otwór ten najlepiej naznaczyć sobie atramentem na brzegu taśmy. Aby osiągnąć użycie stale tego samego otworu (a nie otworów przeciwległych), musimy przy kopiowaniu negatywu i pozytywu kierować światło w odwrotnym kierunku poprzez ramkę. Jeśli np. robiąc diapozytyw położymy błonę światłoczułą na spodzie, a negatyw na wierzchu — musimy przy sporządzaniu negatywu dać diapozytyw na spód, błonę zaś na wierzch (oczywiście zawsze emulsją do emulsji).

Dobór izohel i kontrastów. Jedną z większych przyjemności przy sporządzaniu izohelii jest przeprowadzanie podziału na płaszczyzny. Na pierwszych silnie skontrastowanych przeźroczach bardzo już wyraźnie zarysowują się kontury linii, którymi możemy porozdzielać obraz na płaszczyzny. W swej koncepcji obrazu możemy dążyć np. do tego, aby jak najmniejszą ilością tonów oddać jak najwięcej charakterystycznego rysunku, uzyskując bardzo znaczne „plakatowe" uproszczenia graficzne. Możemy też

---

*) Należy tu zauważyć, że użycie osłabiacza Farmera daje korzyści tylko w ostatnim pozytywie (czy też negatywie), powodując zaostrzenie granicy. Przy przekopiowywaniach nic nie zyskujemy przez osłabianie. Należy natomiast niezbyt słabo naświetlać — tak, aby pracować na stromym odcinku krzywej charakterystycznej materiału, nie zaś na dolnym odcinku niedoświetlenia. Osłabianie zaś należy zawsze prowadzić ostrożnie, dostatecznie rozcieńczonym osłabiaczem najlepiej energicznie zmywając powierzchnię kliszy tamponem nasiąkniętym osłabiaczem. W przeciwnym bowiem razie drobne, silnie nawet kryte lecz odosobnione na czystej powierzchni szczegóły — zostaną usunięte (strawione) przez działanie bocznej dyfuzji osłabiacza, którym nasiąkła żelatyna.

przy pomocy większej ilości warstw uzyskać efekty subtelniejsze, lub bogatą i świetną plastykę. Fig. 11 jest przykładem obrazu, składającego się z 3 oddzielnych warstw, z których jednakże dwie tylko odgrywają większą rolę w obrazie. Jak możemy zauważyć na stadiach pośrednich (Fig. 9) sama środkowa warstwa daje już interesujący obraz. Wykonywano już udane portrety, składające się z jednej tylko warstwy (dwóch tonów). Izohelia Fig. 12 jest jednak o wiele bardziej złożona, zawiera 7 tonów.

Ważny jest również dobór wartości tonalnych na poszczególne warstwy. Uważam, że zawsze należy zachować prawdziwość oświetlenia i np. warstwicę, odpowiadającą granicy oświetlenia bezpośrednim światłem słonecznym, uwydatnić znaczniejszym kontrastem. Dwie skrajne warstwy, oddające najwyższe światło i najgłębszy cień, należy z reguły robić mocne. Zapewni to uzyskanie bieli i głębokiej czerni w odbitce. Natomiast warstwy średnie w półtonach stają się w odbitce bardziej kontrastowe, o czym należy pamiętać.

Zastosowanie w kinematografii. Na zakończenie pragnę jeszcze wspomnieć o możliwości zastosowania izohelii w kinematografii. Nie sądzię, aby to było zbyt trudne przy użyciu odpowiedniego materiału i odpowiednio precyzyjnej kopiarki. A myślę, że efekt mógłby być bardzo interesujący. (d. c. n.)

EUGENIUSZ SZMIDTGAL

Z rozważań nad techniką miękkiego rysunku

Zwrot ku realizmowi, dający się ostatnio zaobserwować w naszej fotografice, wyraża się m. inn. zwiększoną ostrością wytwarzanych fotogramów i zarzuceniem efektów zmiękczenia. Wydaje się celowe przeanalizowanie, właściwie naświetlając problem zmiękczania — czy i jakie zastosowanie mogą mieć efekty zmiękczenia w fotografii realistycznej — gdyż sprawa ta, mimo że już wielokrotnie była tematem obszernych wypowiedzi fachowych, często jeszcze bywa nienależycie rozumiana.

Zrozumienie zagadnienia miękkości rysunku fotograficznego sprowadza się do zrozumienia różnicy, jaka zachodzi pomiędzy miękkością a nieostrością obrazu fotograficznego.

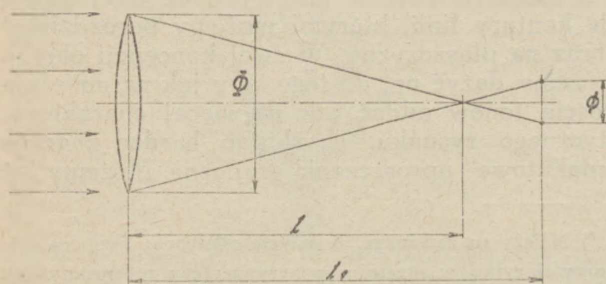


Fig. 1.

Jako wzór fotogramu nieostrego należy rozpatrywać fotogram uzyskany przy pomocy idealnie skorygowanego anastygmatu, ale nastawionego na niewłaściwą odległość. W przypadku tym, jak wiadomo, każdy punkt fotografowanego przedmiotu zostaje odtworzony w fotogramie nie pod postacią punktu, lecz jako plamka o większej lub mniejszej średnicy, zwana kręgiem rozproszenia.

Wielkość kręgu rozproszenia możemy obliczyć z równania, gdzie:

$$\frac{\Phi}{\varnothing} = \frac{l_1 - l}{l}; \quad \varnothing = \frac{\Phi\,(l_1 - l)}{l}$$

Ø oznacza średnicę kręgu rozproszenia,
Φ oznacza średnicę czynnego otworu obiektywu,
l oznacza odległość emulsji od środka obiektywu przy poprawnym nastawieniu na ostro,
l_1 oznacza rzeczywistą odległość emulsji od środka obiektywu.

W obrębie kręgu rozproszenia intensywność impulsu świetlnego, powodującego rozkład bromku srebrowego, nie jest jednostajna; największa jest oczywiście w środku, lecz w miarę zbliżania się ku obwodowi równomiernie spada do zera.

Wyobraźmy sobie, że na emulsji negatywowej powstaje obraz jednostajnie i intensywnie jasnego przedmiotu (np. lampy o okrągłym mlecznym kloszu), umieszczonego na ciemnym tle. Jeżeli obiektyw kamery jest poprawnie nastawiony na ostro, wówczas cząstki srebra utworzone w emulsji wskutek ekspozycji i wywołania wypełniają sobą figurę geometryczną o kształcie walca. Średnica tego walca jest równa teoretycznej średnicy obrazu, zaś wysokość walca jest zależna od zagęszczenia cząstek srebra i od jasności fotografowanego przedmiotu; im jaśniejszy przedmiot — tym dalej w głąb emulsji negatywowej sięga przemiana bromku srebrowego w srebro. Oczywiście powyższe jest absolutnie ścisłe tylko przy przyjęciu założenia, że w obrębie emulsji światłoczułej nie następuje rozproszenie światła na boki.

Jeżeli teraz przesuniemy obiektyw na inną odległość od negatywu w ten sposób, by uzyskać obraz nieostry, nasz obraz srebrowy w emulsji — dotychczas walec — przekształci się w stożek zwykły lub ścięty o średnicy podstawy zwięk-

szonej w stosunku do poprzedniego walca o średnicę kręgu rozproszenia. Wysokość stożka i nachylenie jego tworzącej do podstawy będą takie, że objętość stożka pozostanie mniejwięcej równa początkowej objętości walca, gdyż globalna ilość bromku srebrowego, przetworzona na srebro przy jednakowym sposobie wywoływania, przy niezmienionej ilości energii świetlnej pozostaje bez zmiany. Zależności powyższe przedstawione

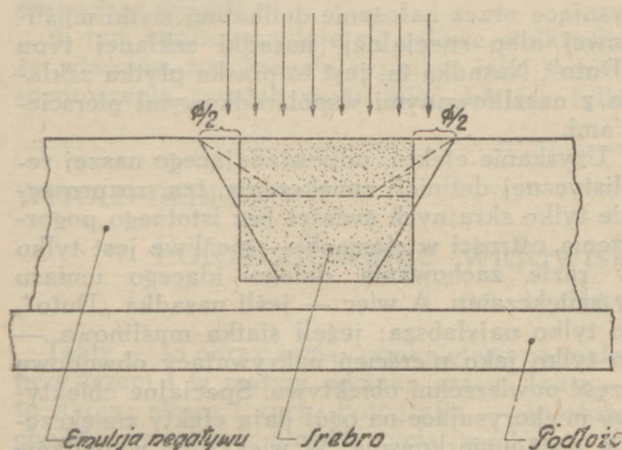


Fig. 2.

są na Fig. 2, którą należy rozumieć jako schematyczny przekrój emulsji wraz z miejscem intensywnie naświetlonym.

Jeżeli teraz zmienimy intensywność naświetlenia emulsji, zmieni się tylko wysokość figury, w której obrębie mieszczą się wyzwolone cząstki srebra; natomiast ani średnica walca pierwotnego, odpowiadającego ostremu rysunkowi, ani też średnice podstaw stożka powstającego w razie nieostrego nastawienia — żadnym zmianom nie ulegają. Innymi słowami stopień rozproszenia obrazu jakiejś linii oddzielającej dwa pola o różnych jasnościach przy nieostrym nastawieniu obiektywu zależy tylko od stopnia niedokładności nastawienia, natomiast zupełnie nie zależy od różnicy jasności dwu sąsiadujących z sobą części fotografowanego przedmiotu.

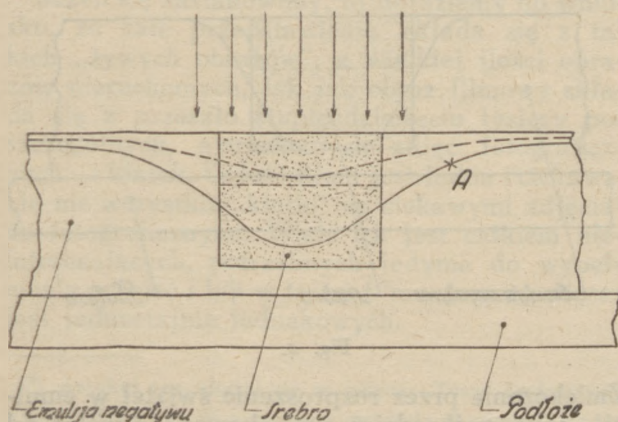


Fig. 3.

Odmiennie sprawa przedstawia się w razie dokonania zdjęcia przy pomocy optyki miękkorysującej. Wprawdzie tu również ma miejsce rozproszenie świateł na pola ciemne, ale zasięg tego rozproszenia już nie jest ograniczony nastawieniem obiektywu. Szczytowe światła przy przetłumaczeniu na negatyw tracą na swej intensywności, a część zaoszczędzonego w ten sposób impulsu świetlnego rozprasza się na całą powierzchnię negatywu. Rozproszenie to jednak nie jest równomierne, gdyż intensywność impulsu świetlnego dodatkowego, udzielającego się cieniom wskutek rozproszenia szczytowych świateł, w miarę oddalania się od tych świateł spada, i to w znacznej progresji. Powyższe przedstawione jest na Fig. 3.

Z ilustracji tej wynika, że rozproszenie świateł jest znaczne tylko tam, gdzie graniczą ze sobą miejsca o dużej różnicy jasności; tam, gdzie nie ma znaczniejszych różnic jasności, tam i rozproszenie konturów jest minimalne.

Przy rozważaniu obrazu pozytywnego, uzyskanego przez przekopiowanie zmiękczonego negatywu na papier, musimy sobie uświadomić, że papier pozytywowy może zarejestrować tylko stosunkowo nieznaczne różnice świetlne, co najwyżej kilkudziesięciokrotnie (a więc znacznie mniejsze aniżeli emulsja negatywowa, albo tym bardziej oko ludzkie). Ma to m. in. ten skutek praktyczny, że wszystkie światła, których intensywność przekracza pewną wartość graniczną, wypadają na pozytywie jednakowo jasno, jako światła skrajne. Jeżeli ekspozycja papieru pozytywowego jest tak dobrana, że światłami skrajnymi na tym pozytywie są wszystkie światła przekraczające intensywnością (grubością warstwy srebra) punkt A na fig. 3, to zarys plamy świetlnej na pozytywie wypada znacznie większy, aniżeli w wypadku obrazu niezmiękczonego.

W ten sposób dochodzimy do istotnej definicji obrazu *zmiękczonego:* zwiększona powierzchnia skrajnych świateł przy minimalnym tylko pogorszeniu ostrości w pozostałych partiach obrazu, gdy w obrazie *nieostrym* wszystkie kontury są rozwiane jednostajnie czyli bez względu na to, w jakim miejscu skali tonalnej wypadają. Zmiejszenie kontrastowości negatywu zmiękczonego jest tylko wtórnym i nie zawsze pożądanym efektem użycia optyki miękorysującej, jako skutek rozproszenia się części impulsu świetlnego pochodzącego ze skrajnych świateł przedmiotu zdjęcia na całą powierzchnię negatywu. W przypadku dokonania nieostrego zdjęcia normalnym anastygmatem spłaszczenia gradacji praktycznie nie ma miejsca, gdyż nie sięga poza granice kręgu rozproszenia.

Właściwą dziedziną zastosowania otyki miękorysującej jest fotograficzne odtwarzanie intensywnych świateł motywu. Drobne kropelki wody, wzbijane przez dzieci bawiące się w sadzawce, albo przez wodotrysk — przy obserwowaniu okiem pod światło na ciemnym tle olśniewają

nas swym bogactwem światła. Fotografia takiego motywu, dokonana skorygowanym anastygmatem, nie jest w stanie tego efektu odtworzyć, bo każda kropelka na pozytywie będzie tylko tak duża, jak to wynika ze skali odwzorowania całego motywu, a intensywność jej jasności będzie tylko około 30 razy większa aniżeli najciemniejsze miejsce pozytywu, bo większej jasności papier w ogóle nie może zarejestrować.

Optyka miękorysująca, nie mogąc zwiększyć intensywności świetlnej obrazów poszczególnych kropelek, zwiększy ich powierzchnię na pozytywie, i w ten sposób zwiększy ilość światła, padającą z fotograficznego obrazu do oka widza. Zmiękczony obraz słonecznego motywu będzie słoneczny, tak jak fotografowany motyw, i dzięki temu bardziej zbliżony do rzeczywistości, aniżeli przy pracy skorygowanym anastygmatem, co brzmi trochę jak paradoks, ale przesądza możliwość stosowania efektów zmiękczania w fotografii realistycznej.

Przy sposobności zmiękczania obraz traci nieco na kontrastowości, która się zgrubsza daje odzyskać gradacją papieru, ale także pogarsza się nieco ostrość, aczkolwiek w miejscu małych różnic świetlnych spadek ostrości powinien być właśnie minimalny.

Tam, gdzie niema efektownych plam lśniących powierzchni, intensywnie oświetlonych słońcem tuż obok miejsc ciemnych, tam i optyka miękorysująca nie jest potrzebna. Do samego złagodzenia zbyt ostro rysujących się konturów wystarczy nieostre ustawienie obiektywu, jednak fotografia realistyczna w efekcie tym na ogół nie jest zainteresowana i stosuje go jedynie w odniesieniu do dalszych i podrzędnych planów opracowywanego motywu w celu polepszenia plastyki.

Jeżeli najwyższe światła nie stykają się bezpośrednio z cieniami, optyka miękorysująca może spełniać dodatkowe zadanie rozjaśnienia cieniów przy oświetleniu zbyt kontrastowym i spłaszczenia, całej gradacji, ale w tym efekcie fotografia realistyczna w ogóle nie jest zainteresowana; tam, gdzie do przezwyciężenia nadmiernych różnic świetlnych nie wystarcza miękiej obróbki materiału, jako rozwiązanie właściwe z punktu widzenia techniki należy traktować postępowanie Persona, izohelię lub t. p.

Z powyższego prosty wniosek, że miękki rysunek to nie uniwersalny patent na artyzm, lecz tylko środek techniczny o ściśle określonych możliwościach i dziedzinach zastosowania; niewłaściwie użyte zmiękczenie rysunku nie tylko nie daje efektu dodatniego, lecz wprost przeciwnie — powoduje nieprzyjemny efekt pracy nie stojącej na należytym poziomie technicznym, jak gdyby brudnej. Ponieważ jedną z istotnych dewiz realizmu fotograficznego jest poprawność techniczna, siłą faktu i zastosowanie środków zmiękczających w fotografii realistycznej musi się ograniczać do przypadków uzasadnionych względami technicznymi.

Z kolei wypada omówić środki, przy których pomocy daje się uzyskać właściwy efekt zmiękczenia.

Otóż należą tu w pierwszym rzędzie specjalne obiektywy miękorysujące (np. Thambar Leitza); rozproszenie świateł następuje w takich obiektywach przez dopuszczenie do głosu aberacji sferycznej i wykorzystanie odbicia światła na niekleionych powierzchniach soczewek.

Niemal ten sam efekt dają anastygmaty ostrorysujące przez nałożenie delikatnej siatki muślinowej albo specjalnej nasadki szklanej typu „Duto". Nasadka ta, jest to płaska płytka szklana z naszlifowanymi współśrodkowymi pierścieniami.

Uzyskanie efektu, odpowiadającego naszej realistycznej definicji zmiękczenia, tzn. rozproszenie tylko skrajnych świateł bez istotnego pogorszenia ostrości w cieniach — możliwe jest tylko w razie zachowania daleko idącego umiaru w zmiękczaniu. A więc — jeśli nasadka „Duto", to tylko najsłabsza; jeżeli siatka muślinowa — to tylko jako pierścień nakrywający obwodową część powierzchni obiektywu. Specjalne obiektywy miękorysujące na ogół dają efekty zmiękczenia dość umiarkowane. W większości wypadków stopień zmiękczenia zależy od przesłony obiektywu; maximum zmiękczenia uzyskuje się przy dużych otworach.

Efekty zmiękczenia dają się uzyskać również przez wykorzystanie rozproszenia światła wewnątrz emulsji negatywowych. Warunkiem jest stosunkowo znaczna grubość emulsji, mocna ekspozycja oraz znaczna skala powiększenia; to też sposób ten wchodzi w rachubę jedynie w odniesieniu do fotografii małoobrazkowej. W ten sposób nie osiąga się zbyt znacznego zmiękczenia; uzyskany efekt zupełnie nie zależy od przesłony, a poza tym jest o tyle wartościowy, że zdecydowanemu rozproszeniu ulegają tylko najwyższe światła, zupełnie bez pogorszenia ostrości cieniów i półtonów. Powyższe ilustruje Fig. 4.

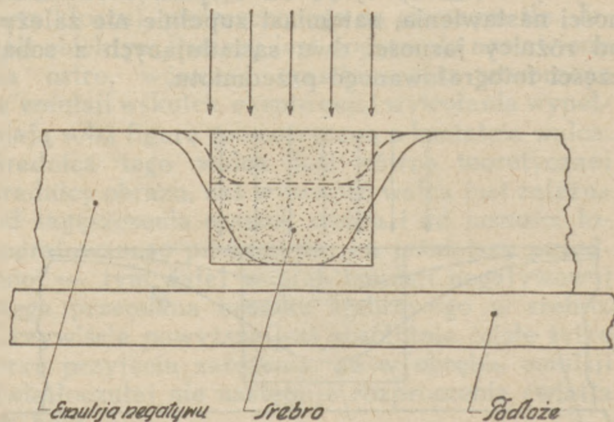


Fig. 4.

Zmiękczanie przez rozproszenie świateł w emulsji, jako najbardziej umiarkowane i wolne od efektów ubocznych, jest też w pełni godne pole-

cenia, szczególnie w fotografii realistycznej, dla której jest najbardziej odpowiednie. Jako materiał negatywowy, jak to już podano, wchodzi w rachubę tylko materiał o grubej emulsji, a więc powoli wywołujący się, normalne bowiem błony małoobrazkowe o wysokiej zdolności rozdzielczej zmiękczenia tego nie dają. Regulacja stopnia zmiękczenia odbywa się przez zmianę czasu ekspozycji, a poza tym samoczynnie, gdyż, jak podano, rozproszeniu w emulsji ulegają tylko najwyższe światła.

W tym miejscu wydaje się celowe podkreślić, że właściwe zmiękczenie rysunku, jako swoiste rozproszenie świateł, może mieć miejsce tylko wtedy, gdy światło jako energia rysuje światła obrazu, a więc przy dokonywaniu zdjęcia i powstawaniu negatywu. Przy kopiowaniu pozytywu czy też przy powiększaniu energia świetlna rysuje cienie, toteż ta faza fotograficznego cyklu nie nadaje się do zmiękczenia rysunku: cienie, rozpraszając się na światła, zamiast efektu słonecznego wprowadzają tylko swoiste zaszarzenie obrazu.

Istnieje jednak możliwość późniejszego zmiękczenia negatywu, wykonanego na cienkiej emulsji ostrorysującą optyką. Postępowanie powyższe jest przedmiotem pracy K. Jarry „Soft wtórny", opublikowanej w N-rze 9 „Świata Fotografii".

WITOLD DEDERKO*)

Fotografowanie widowisk amatorskich w świetlicach i na wolnym powietrzu

Teatr — to obraz życia, zamkniętego na małej przestrzeni i w małym odcinku czasu. Teatr — to akcja: słowo i ruch. Fotografia — to obraz chwili, nieruchomy ułamek życia, zamknięty na małej powierzchni odbitki.

Teatr — to bogactwo barw zmiennych i urzekających. Fotografia — to obraz jednobarwny, szary.

Mimo to na fotografii zamykamy obraz widowiska teatralnego. Mimo to właśnie na fotografii utrwalamy przemijające wrażenia sceniczne.

I dlatego, że martwa fotografia tak bardzo się różni od żywego widowiska, winniśmy, fotografując je, świadomie osiągnąć obraz jak najprawdziwszy.

Gdyby widowisko odbywało się w zupełnej ciemności, a my byśmy na ułamek sekundy zapalili światło, nie dostrzeglibyśmy akcji w czasie. Zobaczylibyśmy jedynie obraz nieruchomy. Moglibyśmy przypuszczać, że aktorzy widowiska upozowali się, tworząc swymi postaciami t.zw. „żywy obraz".

Jeżeli się zastanowimy, to dojdziemy do wniosku, że całe przedstawienie składa się z takich „żywych obrazów", z wielkiej ilości obrazów nieruchomych, tak jak obraz filmowy składa się z przeszło stupięćdziesięciu tysięcy poszczególnych, nieruchomych zdjęć fotograficznych — klatek. Całość filmu jest ładna i ciekawa, ale nie wszystkie „klatki" są ciekawymi zdjęciami fotograficznymi. Wiele ich jest całkiem nieinteresujących, potrzebnych jedynie do wypełnienia przejść i luk w treści filmu, jeszcze więcej jest jednostajnie jednakowych.

W widowisku scenicznym również całość jego nie może być jednakowo interesująca, istnieją konieczne dłużyzny i powtórzenia. Jednakże duża część fragmentów, jako obraz, przedstawia sobą ładną całość. I te właśnie fragmenty powinniśmy fotografować. *Nie koniecznie te, które są najważniejszymi fragmentami treści widowiska, lecz te, które jako całość przedstawiają piękny obraz.*

Należy unikać fotografowania t.zw. „grup szeregowych", czyli takich, gdzie wszyscy aktorzy stoją „na baczność", twarzą do aparatu, jeden obok drugiego. Każde zdjęcie sceniczne winno być wycinkiem akcji, winno pokazywać treść, pozę, będącą urywkiem ruchu, powinno pokazywać wyraz twarzy aktora, choć należy pamiętać, aby ten wyraz nie był „zgrywaniem się kabotyńskiego bohatera". Należy pamiętać, aby aktorzy wzajemnie się nie zasłaniali i aby przy tym pozy ich były naturalne, a nie sztucznie upozowane do aparatu.

Należy uważać, aby na zdjęciu była widoczna dekoracja — z tym, żeby nie była ona tematem najważniejszym, najbardziej rzucającym się w oczy, aby nie była tematem pierwszoplanowym, gdyż najważniejszym tematem właśnie jest aktor, bohater widowiska.

Były to uwagi treści ogólnej, uwagi ważne, zasadnicze; jednakże, jeżeli zdjęcie nie będzie wykonane prawidłowo technicznie, wszystkie powyższe rady nie przydadzą się na nic.

Fotografia winna być prawidłowo nastawiona na ostrość, prawidłowo naświetlona i nie poruszona.

Fotografie sceniczne możemy wykonywać każdym aparatem o jasności obiektywu ponad 1 : 6,8 i migawce do 1/50 sek.

Jeżeli zdjęcia wykonujemy w pomieszczeniu zamkniętym, winniśmy się zaopatrzyć w statyw, gdyż zdjęcia takie musimy dość długo naświetlać, a podczas dłuższego naświetlania poruszylibyśmy trzymanym w ręku aparatem.

*) Artykuł ten ukazał się w piśmie „Teatr Ludowy nr VII—VIII 1949 r. W niniejszym artykule poczynione zostały małe zmiany formalne.

W aparacie płytowym ostrość nastawiamy starannie na matówce. Fotografując aparatem „rolkowym" lub małoobrazkowym, dokładnie odmierzamy odległość od aparatu do najważniejszego w danym miejscu akcji na scenie punktu i odpowiednio ustawiamy skalę ostrości. Dokładne nastawienie na ostrość pozwala mniej przesłaniać obiektyw a co za tym idzie — krócej naświetlać zdjęcie.

Robiąc zdjęcia na scenie zamkniętej, we wnętrzu, winniśmy mieć do dyspozycji światło w sumie 1000 W. Lampy winny być umieszczone w reflektorach, aby ich promienie nie wpadały do obiektywu aparatu. Reflektory umieszczamy jak najbliżej sceny, najlepiej z boku, jednakże uważając, aby nie były widoczne na zdjęciu. Można je umieszczać poza kulisami, względnie większymi rekwizytami, znajdującymi się na przodzie sceny.

Zdjęcia wykonujemy obiektywem otwartym. Ponieważ obiektyw bez zmniejszonej przesłony daje obraz mało głęboki, osoby, znajdujące się na scenie, powinny być od aparatu jednakowo oddalone.

Poniżej zamieszczamy tabelkę naświetleń dla zdjęć scenicznych przy użyciu oświetlenia 1000 W., odległego od aktorów o 2 metry.

TABELA NAŚWIETLEŃ
przy oświetleniu żarowym.

	25—26°	27—29°	30—32°
1 : 3,5	1	1/2	1/5
1 : 4,5	2	1	1/2
1 : 6,3	4	2	1
1 : 9	8	4	2
1 : 12,5	15	8	4 sek.

Czas podany w tabelce naświetleń jest minimalny, jaki możemy w danych warunkach zastosować. Jeżeli będziemy naświetlali dwa razy więcej, zdjęcie również będzie dobre a nawet lepsze. Jeżeli lampy oddalimy dwukrotnie, czas naświetlania przedłuży się czterokrotnie. Jeżeli dwukrotnie zbliżymy, możemy naświetlać dwa razy mniej. Oczywiście, że zwiększenie ilości światła pozwoli nam na skrócenie czasu naświetlania.

Robiąc szereg zdjęć teatralnych we wnętrzu, winniśmy pamiętać, że najlepszy wynik otrzymamy fotografując nie całość sceny, lecz jedynie fragmenty, zbliżenia. Na zbliżeniu takim postać aktora jest większa, twarz wyraźniejsza, lepiej widoczna. Całość sceny należy stosować jedynie dla pokazania sytuacji zbiorowych i wyglądu całości dekoracji.

Fotografowanie widowisk na wolnym powietrzu nasuwa całkiem inne problemy. Nie jesteśmy tu skrępowani czasem naświetlania, gdyż światło słoneczne jest o wiele jaśniejsze od oświetlenia żarowego. Możemy wobec tego fotografować na migawkę, nie bojąc się, że poruszający się aktor wyjdzie na zdjęciu w postaci zamazanej plamy, że się poruszy.

Należy się w ten sposób ustawić przed sceną, aby promienie słońca nie padały do obiektywu aparatu. Słońce winno być poza plecami fotografującego, ewentualnie nieco z boku. Zazwyczaj w takim wypadku wykonuje się większą ilość zdjęć, niż w pomieszczeniu zamkniętym — dlatego, że można fotografować w czasie trwania samego przedstawienia.

Sprawa głębokości ostrości nie przedstawia tu żadnych trudności, gdyż wielka ilość światła pozwala na silne zmniejszenie otworu przesłony obiektywu, przez co uzyskuje się dużą ostrość w głąb.

Oto tabela naświetleń dla zdjęć na wolnym powietrzu, w dzień słoneczny, w pełnym słońcu, na materiale o czułości 27 do 29 stopni Sch.

TABELA NAŚWIETLEŃ
przy oświetleniu dziennym.

	25—26°	27—29°	30—32°
1 : 3.5	1/200	1/500	1/1000
1 : 4,5	1/100	1/200	1/500
1 : 6,3	1/50	1/100	1/200
1 : 9	1/25	1/50	1/100
1 : 12,5	1/10	1/25	1/50
1 : 18	1/5	1/10	1/25

W dzień lekko zachmurzony naświetlamy 2 razy dłużej. W dzień silnie zachmurzony — 4 razy dłużej. Jeśli poza fotografującym znajdują się silnie oświetlone białe obłoki — 2 razy krócej.

Czas naświetlania jest zależny od szybkości ruchu aktora. Im szybciej aktor się porusza, tym krócej musimy naświetlać. I tak:

Aktor siedzi, lub stoi nieruchomo — możemy naświetlać 1/25 sek. Aktor gestykulujący — 1/50 sek. Taniec powolny — 1/200 sek. Taniec szybki — 1/500 sek.

Oczywiście, krócej naświetlając, musimy odpowiednio, w/g tabeli, otworzyć przesłonę obiektywu.

Fotografując widowiska na wolnym powietrzu, możemy na zdjęciu umieścić widzów. Obrazek taki posiada więcej życia, niż zdjęcie samej sceny.

Zdjęcie widowiskowe, teatralne winno być pełne życia, prostoty i prawdy. Tylko takie zdjęcie spełni swoje zadanie wychowawcze, na którym zobaczymy nie wyrafinowane efekty sceniczne, lecz wdzięk bezpośredniego, żywiołowego widowiska amatorskiego.

STEFAN PORADOWSKI

Zagadnienie formatu

Współczesny zdrowy pęd do upowszechniania sztuki obejmuje coraz większy zakres zagadnień związanych z właściwą apercepcją przejawów tej sztuki wśród szerokich rzesz miłośników piękna. Dla upowszechnienia sztuki nie obojętny jest fakt, czy dana dziedzina artystyczna może łatwo trafić do serc i umysłów „odbiorców"; znalezienie „właściwych" dróg ułatwiających bliskie i skuteczne zetknięcie się dzieł sztuki ze szerokimi rzeszam jej miłośników natrafia na coraz to nowe trudności i możliwości.

Bardzo ciekawe spostrzeżenie poczyniono w ostatnich latach w dziedzinie akustyki, gdzie liczni cierpliwi badacze ustalili sporo nieznanych i niewyjaśnionych do niedawna praw przyrody. Stwierdzono np., że każdy instrument muzyczny zdolny jest wypełnić swym dźwiękiem ograniczoną tylko przestrzeń (ograniczoną wielkość sali), co w praktycznej konsekwencji prowadzi do ustalenia ilości danych instrumentów dla ustalonej wielkości sal koncertowych. Dla bardzo dużych wielotysięcznych sal potrzebna dla tego jest odpowiednio duża ilość instrumentów w orkiestrze, by móc skutecznie wypełnić swym dźwiękiem większą przestrzeń. Stąd też czerpią swe uzasadnienie owe „wielkie" orkiestry symfoniczne — niezależnie od tego, że dzieła symfoniczne (przeznaczone z reguły na sale większe) obfitują w silniejsze efekty dynamiczne niż np. dzieła kameralne — dające właściwy swój efekt dopiero w salach mniejszych (kameralnych).

Jeżeli te zagadnienia w dziedzinie akustyki są dla przeciętnego znawcy czy miłośnika muzyki na ogół dość zrozumiałe i przekonywujące, to w dziedzinie plastyki analogiczne ujęcie sprawy natrafia jeszcze na sporo przesądów i zbyt indywidualnie pojętych zapatrywań tak fachowców jak i amatorów.

Weźmy dla przykładu jakąkolwiek ładną fotografię w formacie 18 x 24 cm. Oglądana bezpośrednio w ręku (z odległości przeciętnie około 20 cm) — może zrobić zawsze dobre wrażenie, jeśli ma swoje zalety kompozycyjne, techniczne itd. Gdy ją powiesimy na ścianie (w odpowiedniej oprawie) w naszym zwykłym pokoju mieszkalnym, będzie przy swym rozmiarze prezentowała się dostatecznie efektownie. Ta sama jednak fotografia w jakiejś większej sali (np. na wystawie) dużo straci na efekcie, gdyż widz ogląda ją tutaj siłą rzeczy już z większej odległości, co promieniowanie obrazu (działanie na odbiorcę) zmniejsza proporcjonalnie do zwiększania się odległości od widza. Nic tutaj nie pomoże powoływanie się na „objektywną wartość artystyczną" danego zdjęcia, która przecież nie zmienia się w zależności od rozmiarów sali wystawowej. Ostateczne wrażenie mniej czy więcej dodatnie zależy jednak także w dużej mierze od dostosowania formatu obrazu do przestrzeni, w której się on znajduje. Innymi słowy — obraz wywiera swój właściwy efekt jedynie z pewnej określonej odległości przeciętnej, gdyż poza tą odległością staje się po prostu „nieefektownym".

We współczesnych salach wystawowych, (które przecież z reguły są większe niż przeciętne pokoje mieszkalne) najwłaściwszym formatem na obrazy fotograficzne jest wielkość 30 x 40 cm. Większe od tego formaty wymagają już sal bardzo dużych i w przeciętnej sali wystawowej przytłaczają niemile widza swą pretensjonalną „wielkością".

Niezależne od powyższych rozważań musimy zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt narzucający się przy oglądaniu jakiegokolwiek obrazu. Otóż sam rodzaj tematyki fotogramów także znacznie wpływa na to, że właściwy efekt osiągnąć może dany obraz jedynie przy zachowaniu odpowiednich rozmiarów: obraz o wielu drobnych szczegółach czy politematyce będzie się bezwzględnie przedstawiał korzystniej w formacie większym, gdy obrazy jednotematyczne i wybitnie pierwszoplanowe mogą wywierać swój efekt korzystny nawet w niezbyt wielkim formacie.

Ponieważ sporo eksponatów wystawowych dawniej należało do tego właśnie rodzaju twórczości fotograficznej (fragmenty, portrety itp) przeto powstało złudzenie, że nie potrzeba zbyt silnego powiększenia, żeby obraz fotograficzny był dostatecznie efektowny — zwłaszcza jeśli dawne sale wystawowe były niezbyt wielkie. W obecnej dobie, gdy tematyka fotograficzna jest bardzo zróżnicowana, gdy często na zdjęciu chce się uwidocznić wysiłek pracujących czy bawiących się mas, względnie ogrom dzieła odbudowy kraju — fotogramy wystawowe nie mogą schodzić poniżej formatu 30 x 40 cm, jeśli mają wywrzeć odpowiedni efekt na dużej sali wystawowej zwiedzanej przez tysiączne rzesze publiczności.

Oczywiście, że w praktyce problem większych formatów jest zależny tak od formatów wypuszczanych przez fabryki papierów fotograficznych, jak i, niestety, w dużej mierze od zamożności danego artysty fotografika. Poza tym większe formaty wymagają kłopotliwej obróbki i odpowiednich urządzeń, co da się „domowym" sposobem osiągnąć jedynie przy sporej pomysłowości i niezrażaniu się „przeciwnościami losu". Mam wrażenie, że sprawy wyrobu odpowiednich dużoformatowych papierów są już u nas obecnie na dobrej drodze, wspólne zaś laboratoria w naszych oddziałach PTF mogłyby ułatwić technicznie robienie większych formatów dla tych, którzy nie posiadają odpowiednich urządzeń u siebie w domu.

Sprawy archiwalne

Ministerstwo Kultury i Sztuki rozpoczęło prace nad zorganizowaniem własnego archiwum fotogramów artystycznych, powojennych wystaw fotografiki polskiej. Fotogramy będą zamawiane partiami w formacie 13 x 18 cm i opłacane według cennika Polskiego Związku Fotografików i służyć będą celom państwowym.

ZBIÓR KRAJOZNAWCZY

„Polska w fotografiach Jana Bułhaka i Syna" składa się z następujących 7.000 własnych zdjęć fotograficznych krajoznawczych, dokonanych przez Bułhaków w ciągu czterolecia 1945—1949 i przedstawiających zniszczenia i odbudowę miast i wsi, oraz ich architekturę, zabytki, krajobraz, folklor, i przemysł a mianowicie:

I. Warszawa ruiny i odbudowa 1.500 zdjęć.

II. Ziemie Odzyskane.

Woj. Szczecińskie (Pomorze Zachodnie) Szczecin, Stargard nad Iną, Świnoujście, Kamień, Białogard, Goleniów, Gryfice, Zagórze, Koszalin, Kołobrzeg, Słupsk, Ustka, Darłów, Bytów, Czaplinek, Szczecinek,

Jeziora: Pięć Stawów, Drawskie, Borejskie, Piławskie, Puszcza Bukowa, Binowo, Kolbacz, Barlinek, Pęsino, Maszewo, Chociwel, Tychowo, Miasto i Wyspa Wolin,

Uzdrowiska: Połczyn, Dziwna, Międzyzdroje, Mielno, Ustronie, Morskie,

Porty: Bałtyckie od Szczecina do Elbląga.

Ogółem z Pomorza Zachodniego 700 zdjęć.

Dolny Śląsk: Wrocław, Miasto i Wystawa Ziem Odzyskanych, Strzelin, Jelenia Góra, Kłodzko, Wałbrzych, Krzeszów, Oława, Brzeg, *Dzierżgoniów, Niemcza, Sulików, Działoszyn, Bogatynie, Rybarzowice, Świdnica, Strzegom, Jawor, Lubomierz, Lubań, Gryfów, Lwówek, Leśna, Wambierzyce, Radków,, Rogoźnica, Perła Zachodu, Pilichowice, Spiętrzenie rzeki Bober.*

Uzdrowiska: Solice, Kudowa, Lądek, Polanica, Duszniki, Cieplice, Wieniec, Świeradów, Karpacz, Bierutowice (Wang),

Zamki: Czocha Chojnasty, Książno, *Góry Sowie, Hejszowizna (Góra Stołowa, Szczeliniec)* Śnieżka, Śnieżnik, *Śląsk Górny i Opolski*, Katowice, Zabrze, Gliwice, Bobrek, Opole, Turawa, *Kopernik*, Nysa Głuchołazy, Czarnowąsy, Kluczbork, Olesno, Góra Św. Anny, Raciborz, Głogówek, Nysa, Paczków, Otmuchów, Turów, Stara Wieś, Wielkie Rudy, Dobrodzeń, Głubczyce, Proślice, Koźle, *Nowy Bytom, Świętochłowice, Rymer, Obszary, Rybnik.*

Ogółem ze Śląska Dolnego, Górnego i Opolskiego 1.000 zdjęć.

Ziemia Lubuska: Gorzów nad Wartą, Wałcz, Strzelce Krajeńskie, Dobiegniewo (Waldenburg), Wołmin, Piła, Przełazy, Łagów, Paradyż-Gościkowo, Rokitno, Kalsko, Międzyrzecz, Kargowa, Babimost, Nowe Kramsko, Dąbrówka, Chlastawa, Chwalim, Zielona Góra, Żary, Łubsko, Chełm. Świebodzin, Chociule, Gubin, Starogard Gubiński, Krosno, Radoszyn, Radnica, Syców, Bobrowice, Sulechów, Cigacice, Starosiedle, Koło, Brody.

Ogółem z Ziemi Lubuskiej 400 zdjęć.

Wojew. Olsztyńskie (Warmia i Mazury): Olsztyn, Lidzbark, Frembork, Dobre Miasto, Reszel, Barczewo, Biskupiec, Kętrzyn, Orneta, Morąg, Melzak, Braniewo, Olsztynek, Grunwald, Węgobork, Św. Lipka, Pasym, Szczytno, Ostróda, Krosno, Nidzica, Prabuty, Iława, Jerzwałd, Pisz, Mikołajki, Kanał Staropruski,

Jeziora: Niegocińskie, Mamry, Śniardwy, Ryńskie, Nidzkie, Jeziorak, i inne. Żegluga.

Ogółem z woj. Olsztyńskiego 600 zdjęć.

III. Inne dzielnice Polski:

Wojew. Gdańskie: Gdańsk, Wrzeszcz, Oliwa, Brzeźno, Sopot, Gdynia, Hel, Jastarnia, Karwia, Porty i stocznie: Żuławy Gdańskie i Elbląskie, Św. Wojciech, Malbork, Elbląg, Jezioro Drużno, Kanał Staropruski, Kartuzy, Pelplin, Wejherowo, Żuków, Wdzydze, Żarnowiec, Sztum, Kwidzyń, Łeba, Lębork, Dzierzgów, Kadyny, Tolkmicko, Łysica.

Wojew. Bydgoskie: Bydgoszcz, Toruń, Świecie nad Wisłą, Grudziądz, Chełno.

Ogółem z Pomorza Wschodniego 1.200 zdjęć.

Wojew. Kieleckie: Kielce, Święty Krzyż, Puszcza Jodłowa, Św. Katarzyna, Chęciny 100 zdjęć

Wojew. Białostockie: Olecko, Ełk, Malinówka, Białowieża, Polana, Park Narodowy, Puszcza Białowieska, Suwałki, Augustów, Jez. Wigry. Ogółem 100 zdjęć.

Wojew. Poznańskie: Poznań, Sołacz, Kórnik, Zaniemyśl, Święta Góra 100 zdjęć.

Wojew. Krakowskie: Kraków, *Wieliczka, Tarnów*, Podhale, Pieniny, Przełom Dunajca, Nowy Targ, Rabka, *Tymbark* 300 zdjęć.

Wojew. Rzeszowskie: *Rzeszów, Krosno, Łańcut, Przeworsk, Rymanów, Iwonicz, Strzyżów, Frysztak, Jarosław, Przemyśl, Krasiczyn, Sanok, Lesko, Zagórze, Zasław. Średnia Wieś, Góry Słone (Słony Wierch, Serpentyna), Biercza, Leszczawa, Dolna 400 zdjęć.*

Wojew. Lubelskie: Lublin, Zamość, Puławy, Janowiec. Kazimierz Dolny 200 zdjęć.

Ogółem z całej Polski 7.000 zdjęć

Powiększenia w formacie standartowym 13 x 18 cm ze wszystkich powyższych zdjęć, oraz w formacie ściennym 30 x 40 cm są do nabycia w pracowni J. J. Bułhaków, Żoliborz ul. Krasińskiego 18.

CZTERY LATA PRACY POLSKIEGO ARCHIWUM KRAJOZNAWCZEGO I FOTOGRAFIKI DOKUMENTARNEJ

Sprawdzianem najwyższego zainteresowania, jakie budzą wśród szerokiego ogółu zagadnienia krajoznawstwa, turystyki, wczasów oraz odbudowy miast, zabytków i uzdrowisk, są miliono-

we nakłady druków ilustracyjnych z tej dziedziny, wydawane w ciągu czterech minionych lat przez znaną spółdzielnię wydawniczą „Polskie Archiwum Krajoznawcze i Fotografii Dokumentarnej".

Wiedza o ziemi i kraju ojczystym jest niewątpliwie jednym z podstawowych elementów oświaty i kultury każdego narodu. Umożliwia ona najszerszemu ogółowi poznanie piękna, skarbów naturalnych, zabytków i pomników kultury, opowiada o ludzie, jego zwyczajach, sztuce i warsztatach pracy w poszczególnych dzielnicach kraju, zaznajamia społeczeństwo z postępem zabudowy i odbudowy miast, uzdrowisk, wielkich ośrodków fabrycznych i górniczych, stapia przesądy antagonizmów dzielnicowych, uczy miłości ziemi rodzinnej i ludu polskiego, ochrony przyrody, szacunku dla cywilizacyjnej pracy całego narodu.

Szczególnie dziś, w dobie wielkich przemian socjalnych, waga tych zagadnień jest niezmiernie duża. Rząd Polski Ludowej, doceniając w pełni doniosłą rolę tej dziedziny kultury, otacza krajoznawstwo, ochronę przyrody i akcję wczasów wędrownych najżyczliwszą opieką. Równolegle do szeroko zakrojonej akcji czynników państwowych i socjalnych rozwija się krajoznawcza działalność zrzeszeniowa i spółdzielcza. Znana jes szerokiemu ogółowi wieloletnia praca Polskiego Towarzystwa Tatrzańskiego, opiekującego się od dziesiątków lat turystyką i ochroną przyrody gór polskich, jak i owocna działalność Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego, szerzącego wśród ogółu społeczeństwa hasła miłości i znajomości własnego kraju.

Podczas gdy zakres działalności obu tych zasłużonych zrzeszeń, a w szczególności P. T. K. obejmuje również ułatwianie i organizowanie czynnej turystyki krajoznawczej, udostępnianie terenu, tworzenie placówek lokalnych, szkolenie kadr fachowych przewodników, akcję ochrony przyrody i zabytków, oraz kultywowanie życia zespołowego na wycieczkach, zjazdach, odczytach i wieczorach dyskusyjnych — akcja krajoznawcza podjęta przez spółdzielnię „*Polskie Archiwum Krajoznawcze i Fotografii Dokumentarnej*" skierowana jest wyłącznie na upowszechnianie i pogłębianie wiedzy o ziemi i kraju wśród najszerszych warstw społecznych.

Zadanie to spełnia Spółdzielnia przez organizowanie archiwów fotograficznych, zbiorów bibliograficznych, folklorystycznych i historycznych, wystaw krajoznawczych, oraz przez podejmowanie wydawnictwa wszelkiego rodzaju prac i publikacji z dziedziny krajoznawstwa, folkloru i architektury zabytkowej.

Dla osiągnięcia tego celu „Polskie Archiwum Krajoznawcze i Fotografii Dokumentarnej" wykonywa zlecenia instytucji państwowych i społecznych w kierunku dostarczania im materiałów informacyjnych, naukowych i propagandowych, oraz realizowania zleconych wydawnictw i wystaw krajoznawczych, organizuje obsługę szkolnictwa, prasy i innych wydawnictw, gromadzi i kataloguje zbiory ilustracyjne i opisowe, prowadzi produkcję fotograficzną i graficzną, wydaje drukiem wszelkiego rodzaju publikacje naukowe, informacyjne i propagandowe z dziedziny krajoznawczej.

W ciągu minionego czterolecia do grudnia b.r. opracowano i wydano ogółem 5.003.620 egzemplarzy różnego rodzaju druków ilustracyjnych, począwszy od pocztówek i prospektów, aż do największych w Polsce powojennych publikacyj artystycznych. Wartość katalogowa wszystkich tych wydawnictw wynosi przeszło 130 000.000 zł. W nakładzie tejże spółdzielni znajduje się obecnie w druku dalsze 630.000 egzemplarzy albumów ilustracyjnych i pocztówek o wartości katalogowej ponad 10.000.000 zł.

Z dokonanych prac olbrzymią większość, bo 87% ogólnej ilości dostarczono na zlecenie Ministerstwom i instytucjom społecznym, pozostałe zaś 13% instytucjom spółdzielczym, prasie i do rozsprzedaży księgarskiej.

W ciągu tych czterech lat prace powyższe wykonano w szczególności dla Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, Prezydium Rady Ministrów, Ministerstwa Spraw Zagranicznych, Ziem Odzyskanych, Zdrowia, Komunikacji i Min. Odbudowy, Rady Centralnej Związków Zawodowych, Funduszu Wczasów Pracowniczych i Naczelnej Rady Odbudowy Warszawy.

Nawet wydawnictwa pozostałe, wydawane na własny rachunek, obciążane były przeważnie dobrowolnymi stawkami na cele publiczne, a z pocztówek i albumików warszawskich, łącznie z obecnie wydanym albumem „Warszawa Dzisiejsza", stawki wpłacane na Stołeczny Fundusz Odbudowy Stolicy wyniosą już ponad 1.000.000 złotych.

Działalność produkcyjna Spółdzielni koncentruje się na czterech ważnych odcinkach wydawniczych, a mianowicie: popularyzacji wiedzy o kraju a zwłaszcza o Ziemiach Odzyskanych, propagandy społecznej akcji odbudowy Warszawy, propagandy kraju zagranicą oraz informacji wczasowej, turystycznej i uzdrowiskowej.

Ogółem w nakładzie Archiwum Krajoznawczego ukazało się dotąd 21 tomików „Popularnej Biblioteki Krajoznawczej", sześć albumów rotograwiurowych Warszawy, dziesiątki informatorów, prospektów, planów orientacyjnych i uzdrowiskowych druków, oraz 12 serii rotograwiurowych pocztówek fotograficznych. Największym osiągnięciem Spółdzielni było opracowanie i wydanie wspaniałej monografii ilustracyjnej „Warszawa Stolica Polski". Wszystkie wydawnictwa o Warszawie realizowane były przez Archiwum wspólnie z Warszawską Spółdzielnią Księgarsko-Wydawniczą „Światowid", analogiczny zaś

układ współpracy ze „Spółdzielczym Instytutem Wydawniczym" zapoczątkowany został ostatnio wydaniem serii monografii tatrzańskich i kilku publikacyj dla C.R.Z.Z.

W dziale wystawowym Spółdzielnia poszczycić się może wykonaniem wszystkich eksponatów fotograficznych, graficznych i wydawniczych na wystawy objazdowe zagranicą, oraz stoisk C.R. Z.Z. i Funduszu Wczasów Pracowniczych na „Wystawie Ziem Odzyskanych".

Wszystkie te wydawnictwa i imprezy wystawowe oparte były o dobrze zorganizowany dział fotograficzny. Spółdzielnia posiada dziś poważne archiwa fotograficzne z przeszło 5.000 wyborowymi, dokładnie skatalogowanymi odbitkami najwybitniejszych fotografów polskich, wkrótce zaś dysponować będzie własnym, nowocześnie urządzonym laboratorium.

Od chwili założenia Spółdzielni w dniu 10 lipca 1945 roku w ciągu tych czterech lat inicjatywa organizacyjna i naczelna redakcja wydawnictw spoczywała w rękach dra Kazimierza Saysse-Tobiczyka. Zespół Archiwum składa się z 68 znanych wydawców, fotografów, publicystów i grafików.

Pracą „Polskiego Archiwum Krajoznawczego" którego siedziba mieści się w Warszawie (ul. Marszałkowska 72 oraz ul. Szpitalna 5), powinien się zainteresować cały polski świat fotograficzny, ku niewątpliwie obopólnej korzyści.

O d R e d a k c j i.

Jak się dowiadujemy „Polskie Archiwum Krajoznawcze i Fotografii Dokumentarnej" poszukuje obecnie kilku tysięcy zdjęć do nowych wydawnictw ilustracyjnych, przygotowywanych do druku w pierwszym półroczu 1950 roku na zlecenie instytucyj publicznych. W związku z tym poszukiwane są następujące zdjęcia fotograficzne:

W a r s z a w a — przedwojenna, zburzona, walcząca i odbudowana. Poszukiwane zwłaszcza zdjęcia perspektywiczne z większych arterii, przedmieścia, północne dzielnice handlowe.

G ó r y latem i zima — Tatry, Pieniny, Beskid Sądecki, Gorące, Beskid Śląski, Sudety Kłodzkie, Karkonosze, Góry Izerskie.

U z d r o w i s k a — Zakopane, Bukowina, Szczawnica, Czorsztyn, Krynica, Rabka, Szczyrk, Wisła, Ustroń, Lądek, Polanica, Duszniki, Kudowa, Solice, Karpacz, Szklarska Poręba, Świeradów, Busko, Ciechocinek, Połczyn, Międzyzdroje, Ustronie Morskie, Ustka, Łeba, Sopot, Jastarnia, Jurata, Pojezierze Mazurskie.

M i a s t a — wojewódzkie i powiatowe, najpilniej poszukiwane: Lublin, Szczecin, Łódź, Katowice, Gliwice, Bytom, Płock, Toruń, Bydgoszcz, Gdańsk i Gdynia.

Fotografie należy wysyłać pod adresem Agencji Fotograficznej „Polskiego Archiwum Krajoznawczego i Fotografii Dokumentarnej", Warszawa, ul. Szpitalna 5. Pożądane zdjęcia ostre, nadające się do reprodukcji w rotograwiurze, niezbyt miękkie, o ile możności na błyszczącym papierze, w rozmiarach 13 x 18 cm, lub pocztówkowych. Prawa reprodukcji obliczane będą w/g obowiązujących konwencji cennikowych z rabatami agencyjnymi. (Red.).

Wystawy i konkursy

Tadeusz Lubosiewicz

TAK MYŚLĘ

Na wstępie kilka słów wyjaśnienia. Mam pisać o sztuce fotograficznej. Do zabierania głosu w tej materii nie czuję się jednak ani powołany, ani należycie przygotowany. Stąd tytuł niniejszego artykułu. Tak myślę: może źle, może dobrze — wyrażam poprostu swoje zdanie amatora, humanisty z wykształcenia i zamiłowania, który wypowiada swoją myśl nie oglądając się zbytnio na tzw. „ścisłość", na dogmaty i reguły, na mądre rozważania fachowców. Widz, patrzący na obraz, słuchacz koncertu — nie koniecznie muszą być znawcami muzyki czy plastyki, by mogli wypowiedzieć swoje przeżycia konsumentów dzieła sztuki. To przeżycie odbiorcy jest przecież jednym z zasadniczych elementów, pozwalających ocenić istotną wartość dzieła i jego twórcy. Rzec by można, że dzieło jest ogniwem pośredniczącym w zbliżeniu, w kontakcie twórcy — artysty z widzem czy słuchaczem lub czytelnikiem. Tu powinna być właśnie realizowana ta doskonała jakość w trójcy: twórca — dzieło — odbiorca. Osadzając dzieło sztuki, nie podobna pominąć tych trzech elementów razem wziętych jako całość.

Świadomość twórcza artysty kształtuje się w konkretnych warunkach, wyrazem tej świadomości (a więc i tych warunków) jest dzieło. Pisałem już, że nie wierzę, nie rozumiem treści hasła „sztuka dla sztuki", że słysząc je, zaczynam podejrzewać jakiś szwindelek podlejszego gatunku. W zmieniających się konkretach życia musi się zmienić i tematyczno-formalne oblicze sztuki.

Inny wyraz nadaje artysta swemu dziełu dzisiaj, inny nadawał mu przed stu czy dwustu laty. Inaczej wówczas pracowała jego wyobraźnia, jego twórcza fantazja, jego polot, niż dzisiaj. Tak patrząc na sztukę, łatwiej odnajdujemy związek między dawnymi a nowymi laty, łatwo doszukamy się więzi tradycyjnej dzisiejszego dzieła sztuki i jego twórcy z ich poprzednikami w epokach dawniejszych. Łatwo też pojmiemy różnicę chwytając coś pozornie nieuchwytnego, coś, co kwalifikuje artystę, jego przynależność — do tej lub innej epoki. Zjawiska kultury nie są abstraktem, nie „wiszą w powietrzu", stanowią one nadbudowę mocno opartą na fundamencie społeczno-ekonomicznym. I nieraz sam twórca długo czeka właściwych sobie dróg, by znaleźć to najwłaściwsze, prowadzące go do właściwego miejsca w jego dziedzinie twórczości, miejsce

we własnej epoce. Ta świadomość artystyczna jest dość często równoznaczna ze świadomością społeczno-ideologiczną artysty.

No dobrze, powie ktoś z cierpliwych czytelników — może to jest i dobre, chociaż nudne, co pan piszesz, ale cóż to ma wspólnego z fotografiką? Otóż ma, i to dużo wspólnego.

Fotografika jest sztuką, która najłatwiej może chwytać życie w biegu, na gorąco, która najsprawniej może dać wyraz historycznej prawdzie swojej epoki. To nie jest sztuczny patos. Fotograf łatwo dotrze tam, gdzie trudno dotrzeć i pracować malarzowi i rzeźbiarzowi. Fotograf i pisarz przy szczupłym arsenale środków technicznych mogą dotrzeć wszędzie — do fabryk, warsztatów, na rusztowania budowli, na rybackie trawlery, na pola orane wieloskibowcami; do szkół, do pracowni naukowych: na manifestacje, wiece, zebrania; na zawody sportowe. To wszystko może być, powinno być, musi być przedmiotem twórczości artysty-fotografika To wszystko musi znaleźć swoje miejsce w jego twórczej wyobraźni. Naturalnie zbyt byśmy ścieśnili tematykę, gdybyśmy wyeliminowali z twórczości fotograficznej pejzaż i portret. Ale pejzaż kształtuje dziś zupełnie świadomie i celowo — człowiek. Portret? Należy jeno zapytać — czyj? Tego właśnie budowniczego nowego życia, nowej epoki, twórcy nowych czasów, nowej przyszłości. Umiejętność ukazania historycznej prawdy swojej epoki świadczy najdobitniej, o ile artysta dorósł ideologicznie do czasów w których żyje.

W państwie proletariackim sztuka wyrosła z mas, musi być tych mas przewodniczką, musi do tych mas umieć przemawiać, być dla nich sztuką zrozumiałą, musi być ich sztuką. Do lamusa zacofaństwa zamknijmy twierdzenie, że to obniży wysokie loty „prawdziwej sztuki". Nie obniżyła się jednak wartość sztuk teatralnych przez to, że zyskała nowego, masowego, niezmiernie chłonnego widza w masach robotniczych i chłopskich, nie obniżyła się wartość muzyki przez urządzanie koncertów popularnych, nie obniżyła się wartość starych mistrzów malarstwa i rzeźby przez udostępnienie wystaw i galerii sztuki szerokim masom proletariackim. Ów dziedzic, co w swoim pałacu klasyczne sztuki wystawiał przy pomocy jakże dziwnych w owym czasie aktorów — folwarcznych chłopów i dziewcząt „od wideł i łopaty", dziedzic ów — humanista par excellence wytworny esteta, literat i dramaturg — chyba sam, wbrew może sobie i swojej klasie, dowiódł najlepiej, że sztuka jest własnością wszystkich, że nie dla małej jeno garstki wybrańców się tworzy, że wreszcie piękno, choćby i najsubtelniejsze, najbardziej finezyjne — jest jednako drogie, bliskie i zrozumiałe dla pani z jasnego dworu, jak i dla panienki z ciemnych czworaków. Lenin pisał: „Sztuka należy do ludu. Powinna ona sięgać swoimi najgłębszymi korzeniami w sam gąszcz najszerszych mas ludowych... powinna łączyć uczucie, myśl i wolę tych mas, przeobrazić je". A przedstawiciel kinomatografii radzieckiej Gierasimow po bezlitosnej, a jakże słusznej krytyce moralistycznego defomizmu — stwierdził jasno: „Sztuka jest zawsze wydatna i zanim artysta wypowie cokolwiek, powinien wiedzieć, czy jego słowo przyniesie pożytek, czy szkodę, śmierć, czy życie!".

Propagujemy realizm w sztuce, a więc artystyczne odźwierciedlenie życia. I sztuka nasza będzie głęboka, jasna — czysta; jeżeli w świadomości naszej życie odźwierciadli się jako wielki, radosny proces twórczy — sztuka nasza będzie przepojona wiarą w lepsze jutro, będzie optymistyczna. Jeżeli pojmiemy życie jako ciągły gwałt, jako proces negacji, niszczenia, coś, co deformuje życie, lub je zabija — sztuka będzie kaleka, zdeformowana, zwyrodniała. Jest tedy sztuka realistyczna propagandą życia, życia w najpełniejszej jego formie, w różnorodności zjawisk, w jego twórczym rozmachu.

Poprzez pryzmat tych laickich rozważań patrzę wstecz na nasz dorobek fotograficzny, uwidoczniony na I Ogólnopolskiej Wystawie Fotografiki w Poznaniu. Postęp widoczny w porównaniu z poprzednimi lokalnymi wystawami. Znikła melancholia romantycznych zakątków, zjawił się gość nowy w tych muzealnych salach — człowiek i praca. I dlatego wszystkiego, co tu napisałem, można było na Wystawie znaleźć wyraźne, poglądowe uzasadnienie. Rzecz jasna, że widz, poza obiektywnym obejrzeniem obrazu, kieruje się i pewnym sentymentem, sympatią do pewnego rodzaju twórczości. Trudno tu więc o tak zwaną bezstronność sensu stricto, w którą tak samo nie wierzę, jak i w „sztukę dla sztuki". Zachwyt wzbudzą w postępowym odbiorcy bromy Makarewicza, zadziwienie i diabli wiedzą jakie jeszcze uczucia (w każdy razie nie zachwytu) koloryzacje Dłubaka. Co to jest, proszę państwa?! Pan Dłubak podpisuje obraz, na którym nic nie ma co by można nazwać obrazem — podpisuje tytułem „tak myślę". No, no! Jeżeli myśl jest tak gruntownie zdeformowana, jak to, co nosi niesłusznie nazwę obrazu — składam kondolencje. Wolno panu, jako panu, ale dlaczego dopuszczono to — to na Wystawę? W imię czego, w imię jakiej sztuki? I dla kogo?

Deformację do swojego obrazu „Wysiłek" wprowadziła i p. Obrąpalska. Ale słyszałem robociarza z fabryki, w której ongiś pracowałem „Ten ci tu jest fajny, powiada. Widzisz — buciary mu spadły, a on ciągnie, ale fain i te drugie też". Obraz przedstawia robotników uwieszonych u liny, ciągnących z całej siły — lina omotana gdzieś o szczyt zrujnowanej ściany, trzeba tę ścianę obalić, by miasto mogło się budować. Staliśmy długo z zacnym ślusarzem, by wreszcie uznać obraz za najlepszy na Wystawie. Lepiej nam nawet przypadł do gustu, niż ogólnie podziwiany „Spawacz" Ziółkiewicza, czy „Przy wielkim piecu" Makarewicza.

Pani Fortunacie można naprawdę pogratulować olbrzymiego postępu w formie, treści i technice.

Nie można tego powiedzieć o twórczości dobrze się zapowiadającego do niedawna M. Myszkowskiego. Znów się pytamy, o co chodzi i co to jest? Formalizm, licho wie z czego wyrosło, w każdym razie nie nasz — obcy, niejasny, niezrozumiały, niepotrzebny.

Mocno wyrasta potężna, ekspansyjna, wyrazista sylweta palacza w obrazie Czarneckiego. To jest obraz! To nie tylko palacz, mechanicznie rzucający paliwo do pieca, — to jest twórca epoki. To on podsyca życie. To on karmi fabrykę, trzyma ją w ruchu, tak jak „Sprawne ręce" w obrazie Wawrzyniaka wytwarzają nowe i nowe dobra, dobra dlatego właśnie robociarza, który na obraz patrzy, i dla milionów innych.

Ze zdjęć krajobrazowych zasługują na szczególną uwagę obrazy Jakimca, szczególnie (Mleczna Droga" i „Sztorm" Zdanowskiego. Z twórczości rodzajowej — cudny, lecz nie wiem dlaczego nie nagrodzony obraz Rybaka „Gawędy obozowe". Ba, nawet nestor fotografiki polskiej, mistrz Bułhak dojrzał piętno nowej epoki w krajobrazie ojczystym i od szlacheckich dworków i kurnych białoruskich chat zrobił skok olbrzymi, a udały na wrocławską „iglicę".

Wystawa nastręczała moc refleksji. Najważniejsza z nich — mało nowych nazwisk. Założeniem społecznym PTF-u powinno być nie tylko wejście starych mistrzów na fabryki, ale upowszechenienie samej twórczości wśród mas, umożliwienie twórczości fotograficznej robotnikom i chłopom. Problem nie jest łatwy; zdaje się jednak, że jest to problem możliwy do rozwiązania.

Ogólnopolska Wystawa Fotografiki po pokazie poznańskim, który trwał od 22. do 4. 1949 roku, zwiedziła również na zaproszenie Lublin (31. 7. do 1949 roku) i Toruń (od 31. 8. 49 do 15. 9. 49).

Ilustrowany Kurier Polski Bydgoszcz Nr 213
I. K. P. Bydgoszcz Nr 23

MALOWANE ŚWIATŁEM...

Ogólnopolska Wystawa Fotografiki

Toruń, w sierpniu

Wystawę PTF w Toruniu zwiedzają młodzi ludzie. Młodzi ludzie idą po schodach gmachu Biblioteki Uniwersyteckiej, „robią" dwa piętra tych schodów, trafiają na korytarz wąski i długi, w którego perspektywie widać już pierwsze obrazy. Około 130 obrazów, „malowanych światłem", szykuje oczom młodych ludzi nielada ucztę. Razem zaopatrujemy się w piękny katalog z Poznania i razem wędrujemy piękną, wywoskowaną posadzką. Ściany tej wielkiej sali zakwitły bogactwem, które potrafi olśnić oczy nawet wielkiego artysty i umie przemówić do serca prostego człowieka. Widzę, jak uczeń toruńskiego liceum stanął przed wielką „Iglicą" Bułhaka. Ta bezbłędnie czysta i mocna fotografia jest dla niego źródłem przeżyć głębokich i wzruszających. Może ten właśnie uczeń zwiedził wystawę wrocławską, ale patrząc na obraz mistrza fotografiki polskiej, zobaczył ją po raz drugi. Zobaczył ją o wiele „mocniej" i „potężniej", w perspektywie jej rozmachu i strzelistości. Jest to doskonały i najbardziej oczywisty sposób określenia celu fotografiki, która tak wymownie „żyje" w sali BU.

Pokaz obrazów z Poznania jest ogromnie ciekawy. Żałujemy tych mieszkańców Torunia, którzy nie mogą go obejrzeć, choć bilet kosztuje grosze. Fotografika polska idzie naprzód wielkimi krokami. Fotografika polska szuka nowych dróg i drogi te znajduje. Wystarczy przyjrzeć się „Symfonii" Myszkowskiego (nr 69). „Po śnieżycy" Heleny Hartwig, „Ognistemu deszczowi" Ziółkiewicza, „Mlecznej drodze" Jakimca, czy rzeczom, które pięknie stworzył Zdanowski („Sztorm").

Fotografika polska znajduje nowe drogi. Na wprost korytarza skupione są obrazy, poświęcone wysiłkowi pracy. Nie są to symboliczne, mgliste ujęcia, ale konkretne, zrozumiałe obrazy trudu czarnych rąk. Wyszlachetniło je podejście artystów, lecz nie ujęło nic z piękna surowego trudu. Tam robotnicy toruńskich fabryk mogą zobaczyć „Palacza" z „Atry", którego sfotografował Czarnecki. Tam zobaczymy, czym jest praca „Przy wielkim piecu", którą zgłębił Henryk Makarewicz. Wymowa tych obrazów jest stokroć większa niż kolumny cyfr i szpalty dzienników. Obrazy mówią: odbudowujemy kraj.

Młodzi ludzie wymieniają z nami wrażenia. Właściwie to wszyscy razem jesteśmy oczarowani powiewami tych wspaniałych „Sztormów", zakochani bez pamięci w „mrokach", „słońcach wschodzących i zachodzących", w „chmurach" głębokich i wymownych, w „śnieżnych ekranach", „w powodzi światła" i „ostatnich blaskach". Zakochani bez pamięci w portretach, w „Bałtyku", grającym srebrem, we wszystkich tych próbach odtworzenia piękna, którego nie widzimy w życiu. Może nie bardzo zrozumiał młodziutki uczeń licealny „Studium drugie", czy głębię „Chopinowskiego żalu", ale zrozumie te obrazy kiedyś, bo wytyczą one drogi śmiałemu patrzeniu człowieka na świat. Tak będzie i każdy człowiek zrozumie kiedyś, o czym myślał autor obrazu „Ja tak myślę", znajdującego się na pokazie w Toruniu. To są rzeczy piękne, godne oka i godne myśli.

Żadna z wystaw fotografiki w Toruniu nie może się porównać z tą, którą teraz możemy obejrzeć. Dzieje się to dlatego, że każdy z wystawiających jest dojrzałą indywidualnością, a grupy tych ludzi tworzą już kierunki. Bogactwo wrażeń jest tak wielkie, że ogarnia nas znużenie. Jest to jednak piękne znużenie. Każdy prawie z tych obra-



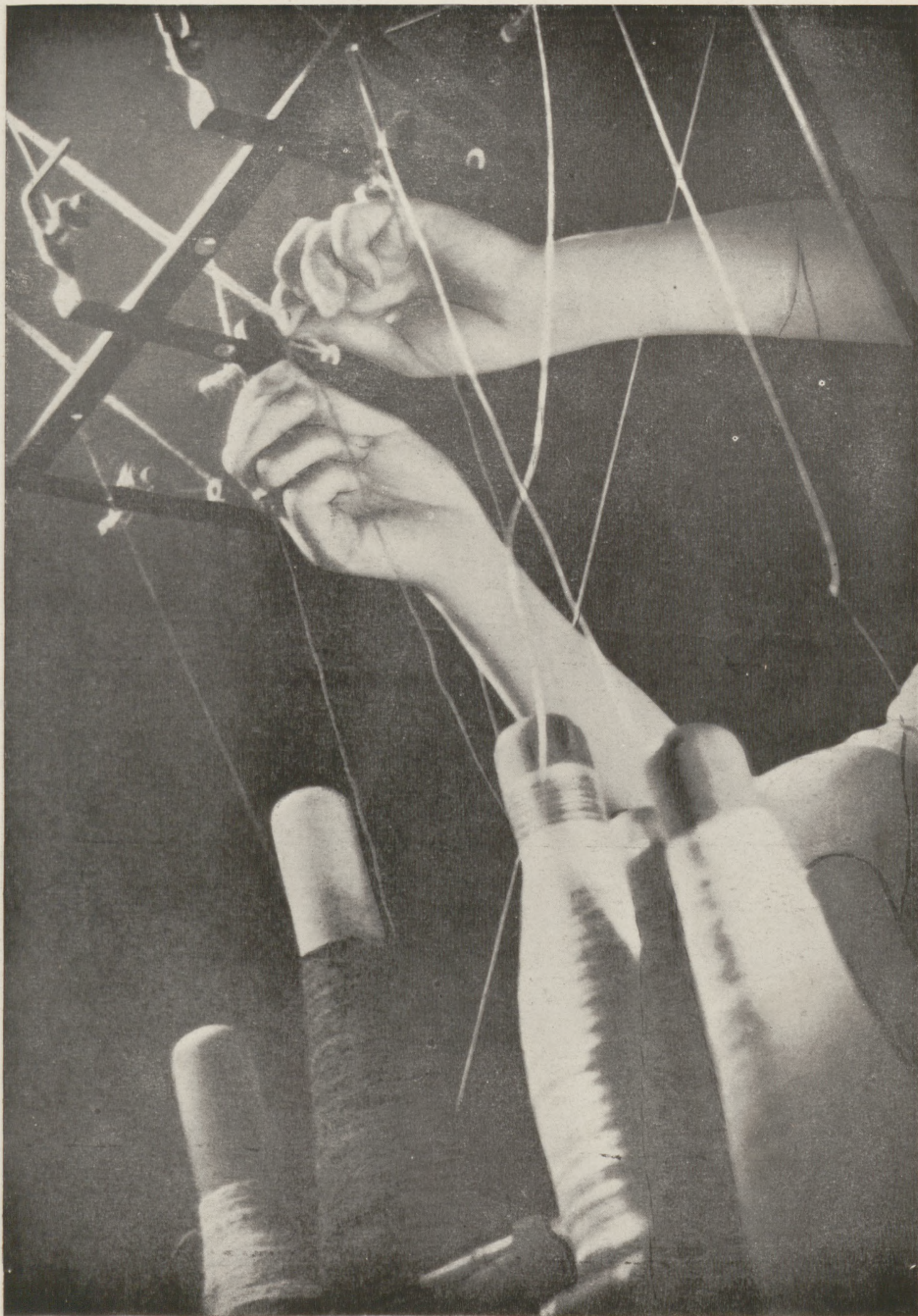
Zdjęcie radzieckie

Moskwa



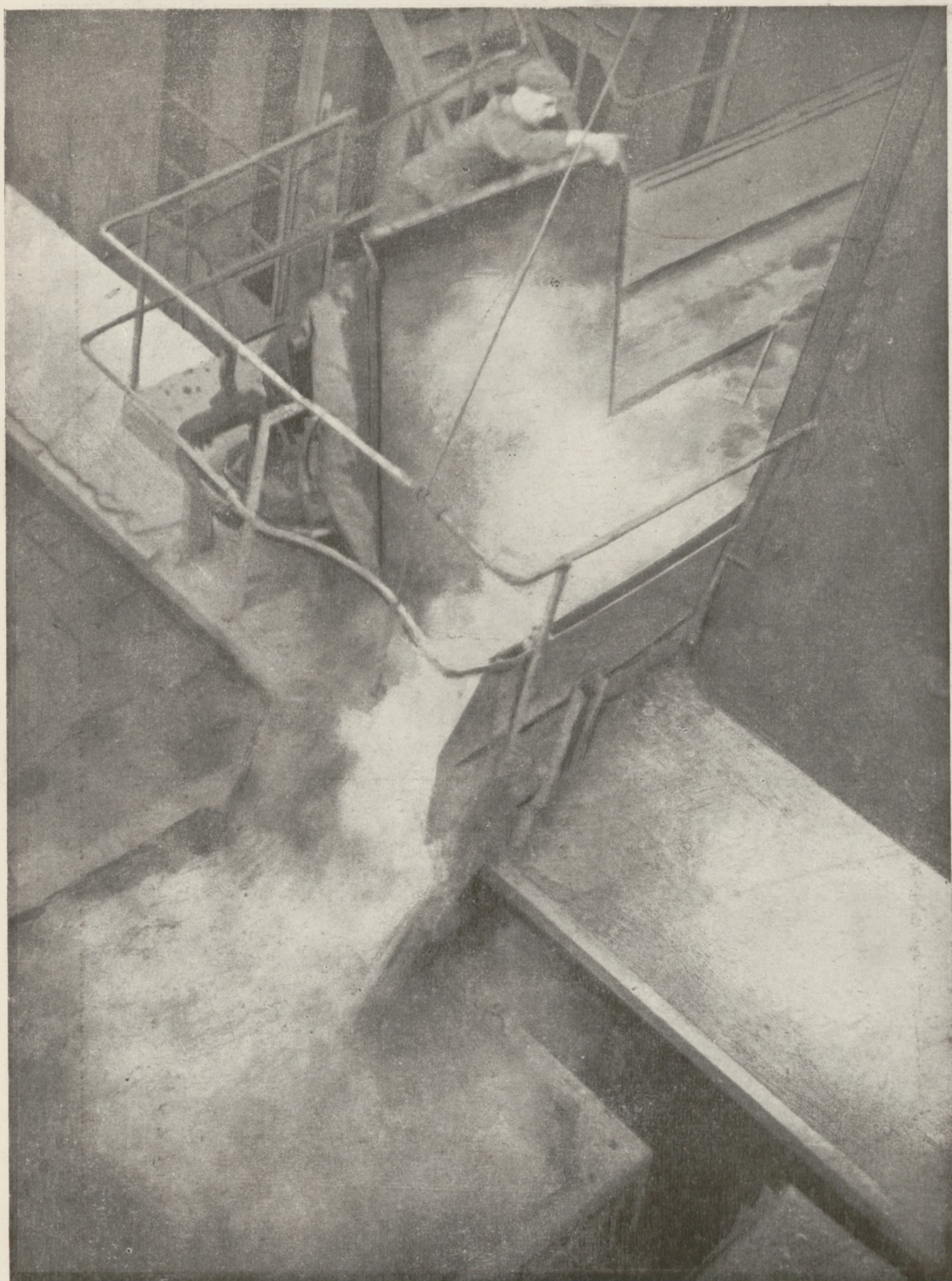
Tadeusz Przypkowski
(Jędrzejów)

Trasa W—Z
(brom)



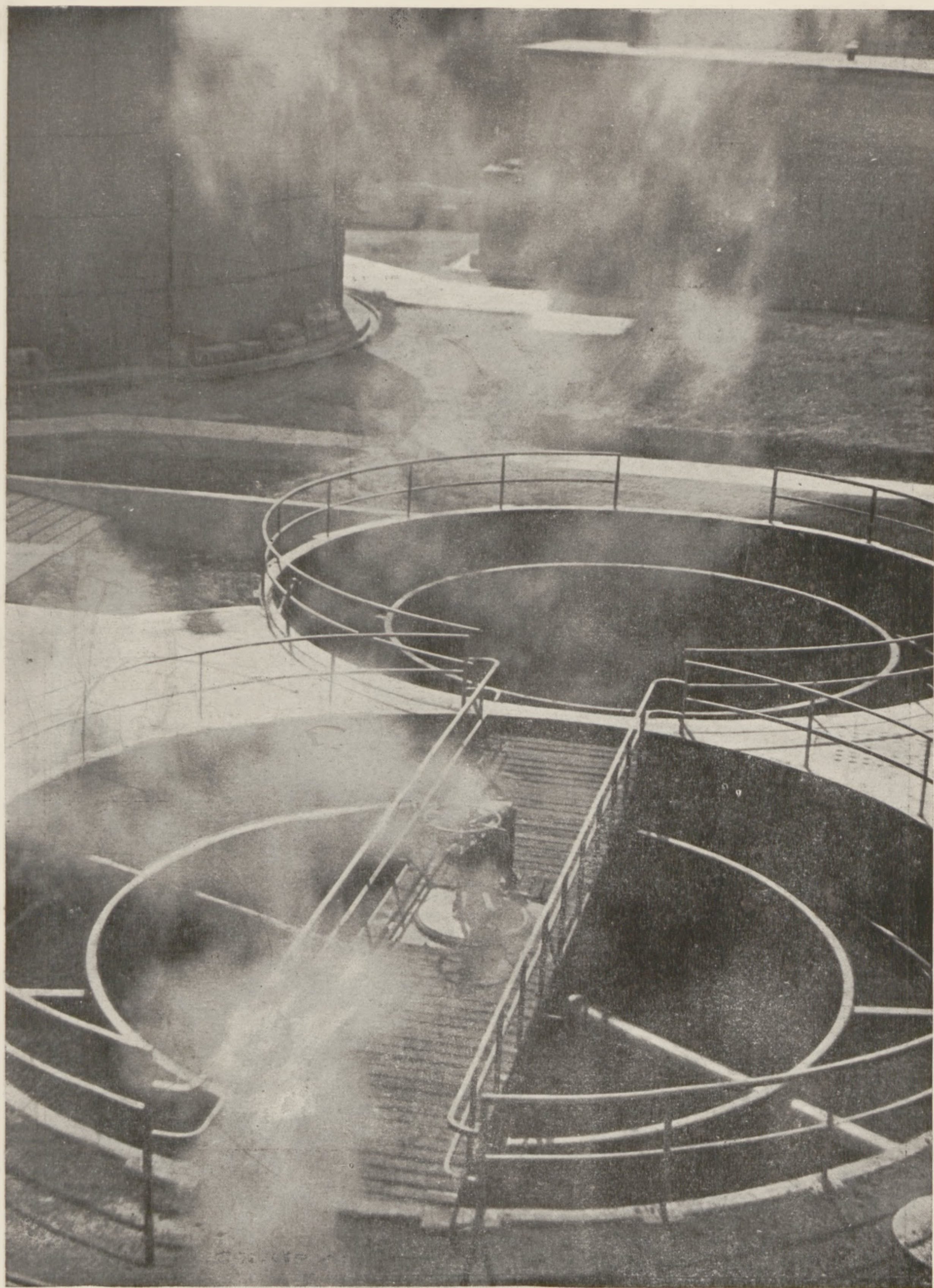
Kazimierz Wawrzyniak
Łódź

Sprawne ręce
(brom)



Jerzy Strumiński
(Poznań)

Wyładowanie ochłodzonego koksu
(brom)



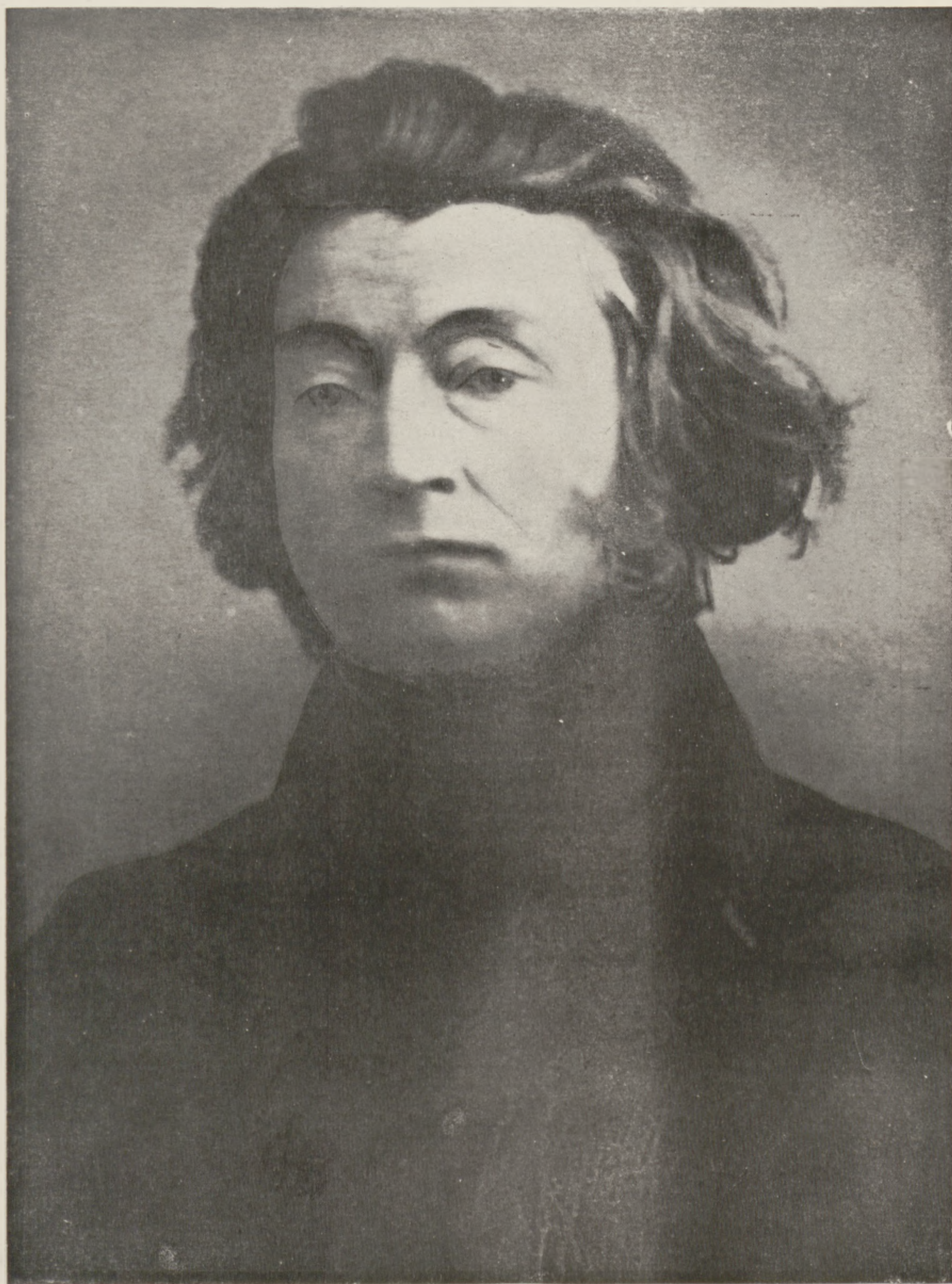
Otto Swoboda
(Wiedeń)

Fragment gazowni
(brom)



W/g sztychu Wrighta'a
opracował B. J. Dorys

Puszkin



opracował B. J. Dorys
W/g dagerotypu

Mickiewicz



Witold Romer
(Wrocław)

Start (izohelia)
(fig. 12 do artykułu „Swobodne techniki negatywowe")

zów wart jest dwudziestu minut namysłu, a powieszony w sali szkolnej wykształciłby bardziej poczucie piękna, niż godziny rysunków.

To ostatnie zdanie napisaliśmy nie bez powodu. Nasi młodzi towarzysze powiedzieli nam bardzo wyraźnie, że taki podarunek sprawiłby im olbrzymią przyjemność. Może nadejdą takie czasy, że te obrazy zawędrują do biur, szkół i fabryk. Zawędrują dlatego, by stać się codziennym chlebem życia. Odpoczynkiem oczu, radosną myślą, a nawet zagadką piękną i niepokojącą, którą rozwiąże przecież szary człowiek miasta.

Pytaliśmy się młodych ludzi: czy podobała się wam wystawa?... Odpowiedzieli: jesteśmy nią wzruszeni. Było ich pięciu, ale jutro przyjdzie dziesięciu. My jednak chcemy, żeby przyszły tysiące. Sala BU nie jest salą złudzeń. Jest salą wielkiego piękna.

Jeżeli można apelować w reportażu do toruńskich instytucji i zakładów pracy, żeby ją udostępniły pracownikom, to czynimy to na własną odpowiedzialność. Będzie to wielkie przeżycie dla każdego człowieka, który ma oczy pozbawione światła. Będzie to wypoczynek większy od tego, jaki zdobyć można w teatrze lub na najbardziej błyskotliwej rewii. Będą to po prostu chwile pogodnej ciszy, w której słychać mowę piękna...

Krystyn.

SPRAWOZDANIE

z podziału nagród na Ogólnopolskiej Wystawie Fotografii Krajoznawczej w Sopocie — 1949 r.

Jury Ogólnopolskiej Wystawy Fotografii Krajoznawczej w składzie:

Przewodniczący: — Prof. Jan Bułhak oraz
Członkowie: Mgr Zygmunt Obrąpalski, Mgr Jan Sunderland, Mgr Maksymilian Jankowski
dokonało w dniu 5 czerwca r.b. podziału nagród na Wystawie:

I nagrodę Ministerstwa Kultury i Sztuki 20.000 złotych otrzymał Myszkowski Maksymilian — Poznań, za pracę „W odlewni I",

II nagrodę Ministerstwa Kultury i Sztuki 20.000 złotych otrzymał Perszon Leon — Kartuzy, za pracę „Wykopalisko w Dąbrowie",

Dyplom z przyznaniem Złotego Medalu otrzymał Romer Witold — Wrocław, za pracę „Widok z Gładkiej Przełęczy",

Dyplom z przyznaniem Srebrnego Medalu otrzymali:

1. Lelewicz Kazimierz Gdańsk-Wrzeszcz — za pracę „W pracowni rzeźbiarza" „Chmury i wydmy", „Betoniarka pracuje" i „Stroje Dolnośląskie".
2. Staszewski Florian — Gdynia — za pracę „Dar Pomorza w porcie".

Dyplomy z przyznaniem Bronzowego Medalu otrzymali:

1. Zdanowska Bolesława — Gdynia — za „Wielbłądzie garby".
2. Zwierzchowski Feliks — Warszawa — za „Kurpianki" i „Kumoszki z Kadzidła".
3. Falkowski Edward — Warszawa — za „Przysłup Miętusi" i „Piaskarze".

Pozatem dokonano następujących wyróżnień:

1. Cyprian Tadeusz — Warszawa — za „Wczasy przy księżycu";
2. Deptuszewski Stefan — Grodzisk Maz. — za „Przy pracy";
3. Frąckiewicz Jerzy — Kraków — za „W stronę Giewontu";
4. Haneman Eugeniusz — Łódź — za „Nadmorskie trawy";
5. Hartwig Edward — Warszawa — za „Sadzenie buraków" i „Fragment zamku" (Wiosenna oprawa);
6. Izdebski Stanisław — Sopot — za „Wejście do portu";
7. Jakimiec Roman — Bytom — za „Morze";
8. Kanafocki Grzegorz — Sopot — za „Stare domy w Chojnicach";
9. Konieczny Kazimierz — Gniezno — za „Z pomroków dziejów";
10. Kornicki Marian — Poznań — za „Gliwiczanki";
11. Korpal Jan — Szklarska Poręba — za „Krokusy", „Orka" i „W pracowni Wlastymila Hofmana";
12. Kupiec Bronisław — Wrocław-Oporów — za „Wczasy";
13. Link Tadeusz — Gdynia — za „Diabły morskie";
14. Michalik Bożena — Wrocław — za „Z wieży Uniwersytetu Wrocławskiego";
15. Nowak Henryk — Gdańsk-Wrzeszcz — za „Przed wyprawą";
16. Nowy Henryk — Gdańsk-Wrzeszcz — za „W Sowich Górach", „Odbudowa";
17. Piotrowski Dominik — Warszawa — za „Kościół Dominikański";
18. Rybak Stanisław — Warszawa — za „Kolonia R.T.P.D.";
19. Ryś Dobrzykowski — Gdańsk-Wrzeszcz — za „Nurek" i „Wyładunek";
20. Schram Ryszard-Wiktor — Poznań — za „Mgły nad Morskim Okiem";
21. Skoczylas Józef — Sopot — za „Nad Bałtykiem";
22. Skrzydłowski Eugeniusz — Gdynia-Orłowo — za „Dobrze";
23. Smietański Adam — Opole — za „Brama Krakowska";
24. Sobol Tadeusz — Gdynia — za „Samotna";
25. Spoliński Władysław — Łódź — za „Ścieżka na straży granic";
26. Strumiński Jerzy — Poznań — za „Nad morzem czuwa straż";
27. Swoboda Otto — Wodzisław Śląski — za „Fragment gazowni";

28. Szpak Tadeusz — Gdynia — za „Gospodarz (czy jutro będzie pogoda)" i „Maki";
29. Zdanowski Edmund — Gdynia — za „Po zimowym sztormie" i „Bałtyk szaleje";
30. Ziółkiewicz Stanisław—Poznań—za „W powodzi światła" (Huta Pokój).

Prace członków Jury: Prof. Jana Bułhaka, Mgr. Zygmunta Obrąpalskiego i Mgr. Maksymilia na Jankowskiego wystawiono poza konkursem.

(—) Marian Schulz; (—) Jan Bułhak, (—) Maksymilian Jankowski; (—) Jan Sunderland (—) Zygmunt Obrąpalski

O WYSTAWIE FOTOGRAFIKI KRAJOZNAWCZEJ

na II Festiwalu Sztuk Plastycznych w Sopocie.

Ponieważ wokół Wystawy Fotografiki Krajoznawczej w Sopocie zrobił się duży ruch*), zawiązała się żywa dyskusja na łamach prasy w znaczeniu pro i contra, podajemy wpierw kilka wstępnych uwag uzupełniających, nieobjętych dyskusją prasową, lecz niezbędnych do właściwego naświetlenia i zrozumienia ciekawej sprawy Wystawy.

1. Wystawa m. in. pomyślana była jako ukłon pod adresem twórcy fotografiki krajoznawczej i jej promotora — Nestora Jana Bułhaka. Była ona pierwszą próbą zbiorowego pokazu fotograficznego krajoznawstwa, była ankietą orientacyjną dla rozpoznania stanu powojennej młodej polskiej fotografii krajoznawczej. Była próbą dla wyciągnięcia praktycznych wniosków nad sytuacją i brakami, dla zdobycia danych, jakimi w przyszłości drogami i formami pracy należy się kierować.
2. Społeczeństwo (zwiedzający) przyjęło wystawę przychylnie — z małymi wyjątkami. Ankieta na Wystawie dała wynik wymowny — w znaczeniu dodatnim. Wypowiedzi sfer oficjalnych i miarodajnych oraz fachowych były również dodatnie. A owe wyjątki? Są zawsze i zawsze chyba będą.
3. Wypowiedzi w prasie podzielić można na trzy grupy:
Grupa I — wypowiedzi: Jana Bułhaka, Jana Sunderlanda, Kazimierza Lelewicza, Edmunda Zdanowskiego i Mariana Schulza — dodatnie.
Grupa II — wypowiedzi: Czesława Miłosza oraz S. Kazanowskiej — ujemne.
Grupa III — wypowiedzi: mniej znaczące, nawiązujące, usiłujące polemizować — dla dobra wystawy (np. „Słowo Powszechne" nr 201 „Niedoceniona sztuka").

Poniżej — dla porządku — cytujemy wszystkie znane nam wypowiedzi:

*) Prasa podała iż II Festiwal Sztuk Plastycznych w Sopocie, w ramach którego znalazła się Ogólnopolska Wystawa Fotografii Krajoznawczej oraz Pokaz Fotografiki Czechosłowackiej — zwiedziło do 1.000 osób dziennie. Wydany został ilustrowany katalog.

Na wystawie dokonany został przez różne instytucje i organizacje zakup fonogramów, który spowodował wykupienie prawie wszystkich prac.

WYSTAWA FOTOGRAFIKI KRAJOZNAWCZEJ W SOPOCIE

Staraniem Komitetu Organizacyjnego Festiwalu Sztuk Plastycznych w Sopocie oraz Polskiego Towarzystwa Fotograficznego, Oddział w Gdańsku, dzięki subwencji Ministerstwa Kultury i Sztuki otwarta została 4 czerwca 1949 r. w Sopocie Wystawa Fotografii Krajoznawczej.

Jest to pierwsza po wojnie tego rodzaju wystawa ogólnopolska.

W ogólnym układzie spraw fotograficznych w Polsce stanowi ona silny akcent, jako dowód pracy użytkowej, którą tak dobrze spełniają obecnie polscy fotografowie. Ufundowana w ubiegłym roku pozycja fotografii polskiej w Sopocie znalazła więc swoje logiczne przedłużenie, jako pokaz rodzaju pracy tak pożytecznego dla Państwa i różnych celów społecznych.

Trzeba sobie zdać sprawę, że fotografia krajoznawcza — w szerokim tego słowa znaczeniu — jest akcją nawskroś pożyteczną i że do akcji tej nawołuje się szerokie rzesze amatorów (i w ogóle fotografów), aby tą drogą zdobyć cenny materiał ilustracyjny o kraju i jego pięknie. W fazie obecnej niewiele jest większych zbiorów fotograficznych i dlatego propaganda fotografii krajoznawczej jest tak konieczna i celowa. Szerokie rzesze fotografujących, wciągnięte do określonej pracy, przyczynić się mogą do rozwoju całego zagadnienia dokumentaryzacji — tym cenniejszej, że uwzględniającej postulaty artyzmu. W tym tkwi istota sprawy.

Praca taka — to wielostronna korzyść. Wykłady prof. Jana Bułhaka, jak cała zresztą jego twórczość, są wyjaśnieniem i dowodem, jak praca krajoznawczo-fotograficzna ma być pojęta, jakie winny być założenia dokumentarne i artystyczne, i jak należy cel realizować.

Przykład prof. Bułhaka podziałał zapładniająco i mamy dziś z dnia na dzień rosnące zastępy fotografów-krajoznawców, którzy cały swój wysiłek artystyczny skierowują na tę dziedzinę. Nadchodzi już czas, aby w dziedzinę tą wprowadzić nowy ład organizacyjny, który byłby skoordynowaniem pracy zbiorowej i jej eksploatacją na szerokiej płaszczyźnie.

Wystawa w Sopocie jest pokazem wieloletniej pracy zbiorowej i jest próbą jej wyników. Pod tym kątem należy Wystawę oceniać i w ogóle doceniać fakt jej istnienia. Niewątpliwie zaważy ona na dalszej polityce kulturalnej w fotografii,

jako świadectwo pracy bez rozgłosu i nieobliczonej na formalistyczne efekty, z pewnością niezbędnej w całokształcie potrzeb artystycznych i kulturalnych.

Pod adresem Organizatorów należy się uznanie za trafny wybór tematu Wystawy i za pieczołowite jej podanie. Całość Wystawy robi wrażenie estetyczne, słusznie ograniczono ilość eksponatów w stosunku do ilości pokazanych w roku ubiegłym, słusznie też podzielono eksponaty na działy według problematyki. Sądzić należy, iż większe jeszcze ograniczenie jakościowe wpłynęło by korzystnie na całość wystawy i jeszcze bardziej podniosło by poziom.

Współczesna polska fotografia artystyczna stoi pod znakiem realizmu, ze szczególnym uwzględnieniem zagadnień społecznych. Jej troską jest również dążenie do wyrażania się wyłącznie fotograficznego — takiego, które wyłącznie stanowi domenę obiektywu. W myśl logicznych założeń zanikają dawne usiłowania naśladownictwa malarstwa lub grafiki, w miarę zaś podwyższania się poziomu — zwiększają się wymagania. Częstokroć fotogramy sprzed lat dwudziestu wydają nam się niepełnowartościowe i naiwne, bo fotograf ówczesny, wpatrzony w dzieła malarstwa lub grafiki, zapomniał, że jego narzędziem jest obiektyw i właściwy obiektywowi, wyłączny zakres wypowiadania się. Wystawa Fotografiki Krajoznawczej wykazuje nam tę zmianę tylko częściowo. Wyraziste stwierdzenie tego faktu daje nam dopiero ciąg wystaw na terenie kraju, których ogniwem jest wystawa w Sopocie.

Analizę poszczególnych fotogramów da inny artykuł — w niniejszym chodzi o poglądowe przedstawienie istoty samej Wystawy.

Jest jeszcze jeden akcent Wystawy, który warto wymienić. Otóż w przeciwieństwie do innych wystaw fotograficznych, w których o przyjęciu obrazu decyduje wyłącznie jego poziom artystyczny — tutaj decydowała także narówni tematyka, i jego stopień użyteczności. Mamy więc traktowanie zarówno artystyczne jak i praktyczne. W obecnej chwili, gdy z trudem odbudowuje się nasz przemysł fotochemiczny, takie użytkowanie cennego materiału fotograficznego jest dowodem obywatelskiego liczenia się z warunkami ekonomicznymi i rzeczowymi

Sumując powyższe — Wystawa dobrze przysłużyła się wszechstronnej polityce kulturalnej Państwa i jako taka winna być traktowana z uznaniem. Oceniać należy ją jako eksperyment, którego założenia były właściwe i który spełnił w wysokim stopniu wyznaczone warunki. Do renomy wystaw fotograficznych, ustalonej już w skali ogólnopolskiej i zagranicznej — Wystawa niniejsza dorzuca nową wartość, tym bardziej konkretną im szerzej i głębiej się nad nią zastanowimy.

Marian Schulz

PIERWSZA WYSTAWA FOTOGRAFIKI OJCZYSTEJ W SOPOCIE — 1949

Sprawozdanie z pierwszej w Polsce Wystawy Fotografiki Ojczystej musi być pisane bardzo odpowiedzialnie. żeby nie pomniejszyć wydarzenia o niemałej treści ideologicznej i ukazać tą nową treść jasno i zrozumiale. Ogół bowiem nie zdaje sobie jeszcze należycie sprawy z istoty fotografii ojczystej i skłonny jest uważać tę nazwę za coś przygodnego, co może być utożsamione z wszelką w ogóle fotografią krajoznawczą lub artystyczną. Zaznaczyło się to w sposobie obesłania wystawy przez niektórych autorów, i trzeba będzie zapewne długo jeszcze przypominać, że od fotografii ojczystej wymaga się czegoś innego, niż od fotografiki, mianowicie: t r e ś c i r z e c z o w e j, i n f o r m a c y j n e j, ale podanej w formie plastycznie interesującej i powabnej.

Wymagania te wynikają z założeń fotografii ojczystej, która powinna posiadać możliwie najwyższy poziom artystyczny, ale bez umniejszenia wartości informacyjnej. Musi ona stąpać pewną nogą po gruncie realnym, ale znowuż nie czynić tego z protokólarną nudą, wypraną z wszelkiego wdzięku. Musi umieć cieszyć oko, ale i dawać pokarm intelektowi, być nie tylko pięknym obrazem, ale i użytecznym pouczeniem krajoznawczym. Wszystko to jest sprawą wyczucia, taktu i umiaru, sprawą niezawsze łatwą, ale za to otwierającą przed fotografią nowe ponętne perspektywy — możność łączenia prawdy z pięknem.

W początkach, kiedy się nowy kierunek dopiero ugruntowuje. nie można oczekiwać od każdego fotogramu dostatecznego stopnia instruktywności, jednakże pewne jej minimum jest warunkiem niezbędnym. Dlatego wykluczone muszą być z repertuaru ojczystego wszelkie nadmierne rozmiękczone softy, stanowiące w fotografice raczej dowody złego smaku; podobnież wcale nie są pożądane „nastrojowe", „egipskie" ciemności, w których łatwiej jest dostrzec naiwny snobizm autora, niż jakieś sensowne wywnętrzenie psychiczne. Wszelka pretensjonalność. maniera. zagadkowość — nie mogą tu mieć miejsca. Także i artyzm czysty, beztytułowy. Nawet najpiękniejszy obraz najlepszego fotografika nie powinien być dopuszczony na wystawę. jeśli nie ma nic realnego do powiedzenia o kraju, co zresztą nie znaczy znowu, by się kwalifikował na wystawę fotogram nieudolny i brzydki, ale bogaty w szczegóły informacyjne. Te wytyczne należy ciągle mieć na oku, gdy się ogląda wystawę w Sopocie.

Dopiero po tych ustaleniach można przystąpić do oceny sopockiego festiwalu fotografii ojczystej, nazwanej gwoli przystępności krajoznawczą. Występ ten jest artystycznie zupełnie udany, gdyż zgromadził trzysta kilkadziesiąt fotogramów wszystkich prawie pejzażystów i rodza-

jowców polskich, podał je w wytwornym obramieniu i oszkleniu, dobrze świadczącym o gustach i ambicjach organizatorów.

Selekcja pod względem artystycznym była dość surowa, skoro odrzuciła więcej niż połowę obrazów nadesłanych. Można stwierdzić z zadowoleniem, że nie było tu prawie rzeczy obojętnych lub słabych i że wystawa potwierdziła pocieszające zjawisko zmniejszania się ilości obrazów, niedorastających do wymaganego poziomu.

Pozostaje ocena tematyczna, najważniejsza wobec szczególnego charakteru wystawy, mającej po raz pierwszy u nas obrazować Polskę wszechstronnie i rzeczowo. Od pierwszego debiutu nowicjusza nie można oczekiwać doskonałości i trzeba uzbroić się w cierpliwość, czekając dalszego rozwoju imprezy jeszcze nie praktykowanej. Więc chociaż pewna ilość obrazów nie odpowiada założeniom wystawy i nie miała tytułu do figurowania na niej, to jednak reszta — większość — wynagrodziła z nawiązką tamte braki, pokazując na dobrym poziomie tak liczne i poważne działy „wiedzy o Polsce", jak architekturę i zabytki (57 prac), zniszczenie kraju (15 prac) i jego odbudowę (38), pracę w przemyśle (13), pracę na roli (11), prace w sztuce (7), pracę na morzu (23), morze (45), wczasy i sport (26), folklor (17) i wreszcie — krajobraz (93 prace). Na początek, przy nowości sprawy, nie można żądać więcej i słusznie należy uważać wystawę za ciekawą pod względem tematowo-krajoznawczym i przytem wytyczającą nową drogę w tej pierwszej próbie uspołecznienia fotografii i przystosowania jej do celów dydaktycznych. Wysiłek ten należy podkreślić, jako przełomowy i otwierający nową kartę w dziejach fotografii.

Przechodząc do krytyki pod względem tematowym, trzeba zauważyć, że taka wystawa stanowi niebezpieczeństwo dla dwóch diametralnych rodzajów eksponatów: dla artystów najwyższej miary, niechętnie zniżających się do lokalizacji motywu, i dla zbyt gorliwych inwentaryzatorów krajoznawczych, którzy w pogoni za prawdą niezdolni są już dostrzegać piękna. Pierwsi zbyt ufają sugestywności swych motywów, drudzy znów ich wartości instruktywnej, jedni zaś i drudzy nie zdają sobie sprawy z tego, że na pogodzeniu obydwóch właściwości polega cała istota i cała wartość fotografii ojczystej.

Sprawozdanie nie spełniło by zadania, gdyby się ograniczyło do ogólników, Mając na widoku przyszły rozwój sprawy, zatrzymamy się na poszczególnych przykładach — odpowiadania obrazów wymaganiom wystawy lub nieodpowiadania tym wymaganiom

Najbardziej dydaktyczny przykład zawdzięczamy Edwardowi Hartwigowi, którego takie prace, jak „Próba generalna" (65) i „Praca artysty" (71) mijają się z celem wystawy, a ponuromglisty „Pejzaż" (67) nie powinien znajdować się na wystawie krajoznawczej z powodu całkowitego braku cech informacyjnych. Ale za to tym przyjemniej jest stwierdzić, że inne prace tego chlubnie znanego fotografika odpowiadają wymaganiom wystawy, praca zaś pod tytułem „Sadzenie buraków" (70) jest doskonałym i pierwszorzędnym eksponatem naszej wystawy, ponieważ obok pięknego ujęcia kompozycyjnego stanowi dobry dokument pracy na roli. Ten obraz Hartwiga i obok sąsiadujące — „Orka" Korpala (136) oraz „Podhale" Kolowcy (125) — można uważać za wzory obrazów, nadających się na wystawę fotografii ojczystej. Piękne obrazy i pouczające dokumenty!

Jest zrozumiałe, że artysta może mieć także inne upodobania tematyczne i uważać je nawet za wyższe od czysto krajoznawczych. Ale powinien zdobyć się na tyle samowiedzy krytycznej, by zachować swoje piękne prace beztematowe na wystawy czysto artystyczne, gdzie one znajdują się na właściwym miejscu i będą należycie ocenione.

Trudno dalej mnożyć przykłady. Wymienię jeszcze doskonałą „Fantazję gotyku" Strumińskiego, motywy górskie Witolda Romera, prace Henryka Nowego, Kazimierza Lelewicza, Edmunda Zdanowskiego, Edwarda Falkowskiego, Maksymiliana Jankowskieo, Floriana Staszewskiego i Adama Smietańskiego — jako tych autorów, którzy najszczęśliwiej i najczęściej godzą piękną formę instruktywną z treścią. Ci dwaj ostatni wystąpili z większą ilością lepiej dobranych tematycznie prac i zarysowali poważniej swoje oblicze artystyczno-krajoznawcze. Dzięki nim zapomina się o takich nieporozumieniach, jak kobiecy akt, ratujący się tytułem, lub samotna sosna, utopiona w tajnikach ciemnego softu.

Zadaniem niniejszego sprawozdania jest tematyka fotografii ojczystej, a nie ewidencja autorów i ocena ich osiągnięć, mogła więc być pominięta niejedna godna uwagi praca. Wniosek ogólny: wystawa jest artystycznie dobra, a krajoznawczo jeszcze lepsza, pomimo nieuniknionych niedociągnięć pierwszych kroków. Właśnie ze względu na te pierwsze kroki jest ona wydarzeniem dodatnim, poważnym i potrzebnym, gdyż odpowiada duchowi czasu, jako pierwsza próba uspołecznienia kunsztu czarno-białego, bez szkody dla jego możliwości artystycznych.

Jan Bułhak

OGÓLNOPOLSKA WYSTAWA FOTOGRAFII KRAJOZNAWCZEJ W SOPOCIE

(czerwiec — sierpień 1949)

Jednym z wyników postępu dziejowego jest zdobywanie dla człowieka — wolnego czasu.

Rozwój techniki oraz udoskonalanie organizacji społecznej wywołuje m. in. zaspokojenia coraz większej liczby potrzeb kosztem coraz mniejszego nakładu czasu i energii ludzkiej. Świat starożytny żył z nieograniczonej pracy niewolnika. Jeszcze sto lat temu praca w przemyśle europej-

skim trwała kilkanaście godzin dziennie bez jakichkolwiek wakacyj. Obecnie w Polsce prawo określa maksymalny normalny czas pracy na 46 godzin tygodniowo i gwarantuje pracownikowi coroczny urlop 30-dniowy.

Wolny czas można wyzyskać i można go zmarnować. Niezajęte wieczory, dni urlopu można np. przesiedzieć w karczmie albo przy kartach, i można je użyć na sport, na kształcenie się, na twórczą pracę naukową lub artystyczną. W związku ze zdobyczą wolnego czasu powstaje zagadnienie wczasów: zagadnienie celowego wyzyskania tego czasu a zarazem wciągnięcia najszerszych mas w orbitę życia kulturalnego na najwyższym poziomie.

I oto najważniejsze zadanie fotografiki. Wyzyskać fakt, że technika fotograficzna jest najłatwiejszą, najdostępniejszą ze wszystkich technik artystycznych, że aby ją opanować nie trzeba poświęcić jej całego życia; że fotografikę można uprawiać na marginesie pracy zawodowej. Zachęcić ludzi pracy — każdej pracy — do twórczości artystycznej. Nie o to chodzi, żeby liczba dzieł sztuki produkowanych corocznie w Polsce, wzrosła dajmy na to z dwudziestu tys. do milj. lub dwudziestu milj., ale o to, żeby jak największa liczba przeżywała proces twórczości artystycznej. Bo to pogłębia człowieka, podnosi ton jego życia, stwarza jeszcze jedną płaszczyznę kulturalnego współżycia ludzi, a przytem prowadzi do lepszego rozumienia i odczucia pracy artystów zawodowych, odsłaniając w ten sposób jedną z najpiękniejszych kart życia: dzieje sztuki. I to jest główną, choć zwykle nieuświadamianą sobie podstawą ideową zbiorowych wystaw fotograficznych — tak zresztą jak i wystaw malarstwa amatorskiego lub sztuki ludowej. Bo sztukę fotograficzną uprawiają przede wszystkim amatorzy, choć nieraz i zawodowcy zajmują w niej poczesne miejsce, i każda poważniejsza wystawa fotograficzna jest wynikiem pracy artystycznej, której celem nie było zdobycie utrzymania, lecz, głównie lub wyłącznie wyładowanie się artystycznego popędu twórczego. I tak jest również na wystawie w Sopocie.

Wystawa ta ma za temat krajoznawstwo w najszerszym znaczeniu słowa. Ilustruje nie tylko krajobraz, zabytki i folklor, lecz także wszelkie inne zjawiska życia kraju: odbudowę powojenną, pracę fabryczną, na roli i na morzu itd. — systematycznie ujęte w odpowiednie działy. Jak słusznie powiada w katalogu prof. Bułhak, jest to w istocie wystawa „fotografii ojczystej", której „nic z tego, co rodzime, nie jest obce". Tym charakterem ideologicznym, skojarzonym zresztą z przestrzeganiem wymagań artyzmu, różni się ta wystawa od ogromnej większości dotychczasowych salonów fotograficznych, bądź wyłącznie artystycznych, bądź (znacznie rzadziej) wyłącznie krajoznawczych.

Pierwszą nagrodę Ministerstwa Kult. i Sztuki uzyskał Maksymilian Myszkowski (Poznań) za jędrny obraz pracy robotników „W odlewni". Drugą — głównie zapewne ze względu na wartość zdjęcia, jako dokumentu pracy archeologicznej — Leon Perszon (Kartuzy) za „Wykopalisko w Dąbrowie" w pow. Kartuzkim, przedstawiające grób prehistoryczny z glinianą urną. W obrazie tym temat główny — urna — jest narysowany ostro, przy nieostrości planu pierwszego — brzegu wykopanego dołu Jest to niezgodne z zasadą, powszechnie przyjętą przez fotografików, że pierwszy plan winien się odznaczać największą ostrością, ale na poparcie swojego rozwiązania autor mógłby przytoczyć, iż artysta o tak niezwykle subtelnej wiedzy i intuicji jak Corot twierdził, że ostrym i najbardziej opracowanym w szczegółach winien być środek obrazu. W każdym razie efekt w „Wykopalisku" jest właściwy.

Złoty medal przyznano prof. Witoldowi Romerowi (Wrocław) za „Widok z Gładkiej Przełęczy". Ryzykowna, bo anty-fotograficzna w efekcie, plakatowa izohelia pozwoliła w tym wypadku na mocne zróżniczkowanie i ustawienie w przestrzeni kolejnych grzbietów górskich. Ale i inne prace Romera sprawiają głębokie wrażenie czystością wizji, precyzją wykonania.

Bardzo poważnym rywalem Romera byłby Tadeusz Wański (Gdynia). O tym, jak piękne, soczyste w plamach, delikatne w liniach są jego utwory, nie ma co mówić. „Zaułkiem", „Obłokami", „Starymi wierzbami", „Pejzażem wielkopolskim" można się tylko zachwycać. Lecz są to — chyba wszystkie — obrazy dawniejsze, już znane z innych wystaw lub reprodukowane w pismach fotograficznych.

Srebrne medale otrzymali Florian Staszewski z Gdyni za „Dar Pomorza w porcie" i Kazimierz Lelewicz z Gdańska za „Chmury i wydmy". Pierwsza praca przypomina „Fighting Temeraire" Turnera związaniem okrętu z morzem i atmosferą jakimś specyficznym poczuciem morza (nie po raz pierwszy ujawnionym przez Staszewskiego, autora wielu autentycznych „sztormów), ten okręt tak pewnie „siedzi" wśród żywiołów! Druga rzecz podkreśla powrót na boisko fotografiki artysty bardzo subtelnego i wnikliwego. Z innych jego prac szczególnie są mocne: „Montaż", „Betoniarka pracuje" — realistyczna jak wszystkie dzieła autora pomimo nieco teatralnego ujęcia kompozycyjnego, interesujący utwór „Z pracowni rzeźbiarza", „Stroje Dolno-Śląskie" — jakby studium śląskich koronek ludowych na ich twórczyniach, o całkowitej wartości zarówno obrazu jak i dokumentu

Trzy medale brązowe przypadły w udziale Jerzemu Strumińskiemu (Poznań), Bolesławie Zdanowskiej (Gdynia) i Feliksowi Zwierzchowskiemu (Warszawa). Pierwszy, zwycięzca niejednego już konkursu, zdobył swój medal za „Fantazję gotyku" z zamku malborskiego, przedsta-

wiającą żebrowanie stropu gotyckiego i kolumn w iście fantastycznych, palmowych splotach, druga za pięknie postrzeżone i podane „Wielbłądzie garby" — wydmy nadmorskiej w Łebie, ostatni — za dwa doskonałe studia folklorystyczne kurpianek.

Dział folkloru odznacza się w ogóle szczęśliwie pomyślaną kompozycją i jędrnością. Oprócz prac już wymienionych podkreśliłbym walory artystyczne i krajoznawcze „Ubioru Lubelskiego" F. Kaczanowskiego oraz „Gliwiczanek" M. Kornickiego. Gdy mowa o fotografii folklorystycznej, mimowoli myśli się o J. O. Echagüe i o przedwojennych pocztówkach Slovenskiej Maticy. Porównania jakości możemy się nie wstydzić, ale nie zdobyliśmy się dotychczas na równie pełne i systematyczne opracowania tej tak pociągającej dziedziny.

Ile obrazów chciało by się wspomnieć, opisać, zanalizować, podzielić się tą pieszczotą, jakiej udziela dzieło sztuki! Wspomnę pokrótce o tym, co najbardziej wzrusza.

Bożena Michalik: „Z wieży Uniwersytetu Wrocławskiego", rytm wieży i posągu, klasyczna kompozycja, śliczna lekkość atmosfery.

Falkowski Edward: co wystawa, to krok naprzód. Dowcipnie skonstruowany „Przysłop Miętusi" (raczej Hala Miętusia? Przysłopu nie widać) — z małym narciarzem rzuconym na wielki przestwór śnieżny, „Piaskarze na Wiśle" — tak by ich sfotografował Canaletto.

Jerzy Frąckiewicz: „W stronę Giewontu". Białe margeryty, rzucone na tło ciemnego, mocno rozwianego masywu.

Kazimierz Konieczny: „Z pomroku dziejów". Jeden z najkulturalniejszych i najbardziej dyskretnie osobistych pejzaży na wystawie, z daleką wieżą katedry gnieźnieńskiej idealnie zespoloną z otoczeniem, jakby jednym życiem z nim żyjącą.

Bardzo ładne kwiaty daje Tad. Szpak. Były by przepiękne, gdyby się nie odcinały tak ciemno od tła obłoków. Dobry „Gospodarz" (podtytuł: „Czy jutro będzie pogoda") o pięknej, wyrazistej głowie, ma w tle równie piękny obłok. W ostatnich czasach słyszy się dość często ironiczne uwagi pod adresem obłoków jako tematu. Może więc nie od rzeczy będzie wspomnieć, że jeden z najwybitniejszych analityków sztuki w XIX wieku, J. Ruskin, poświęcił około stu stronic swoich „Malarzy nowożytnych" obłokom, jako tematowi malarskiemu...

E. Zdanowski potrafił zakląć w „Sztormie" szał żywiołu.

Godzi się wspomnieć z uznaniem Cypriana („Wczasy przy księżycu"), Iszczuka, Jakimca (Morze), Katzera (Bydgoska Wenecja), Korpała (Orka), Kupca (Na plaży), Obrąpalskiego (wytworny „Wachlarz" zbóż), W. D. Piotrowskiego, Rybaka (Kolonia RTPD — przy ognisku), Schrama (Mgły nad Morskim Okiem), Skrzydłowskiego (Dorsze), Ziółkiewicza (W powodzi światła — Huta Pokój)... i innych.

E. Hartwig dał sporo prac dość nierównych. „Fragment zamku" lubelskiego jest doskonały, „Sadzenie buraków" i „Przed burzą" — bardzo ładne. W niektórych dziełach skłonność do bardzo znacznego rozwiania konturów — zwłaszcza w procesie opracowania pozytywu, co powoduje zachodzenie cieni na światła (gdy we wrażeniu rzeczywistym światła zachodzą na cienie) — nie wydaje się usprawiedliwiona.

Na zakończenie pragnę wspomnieć o dwóch pokrzywdzonych przez swój udział w jury, co uniemożliwiło otrzymanie przez nich jakichkolwiek nagród. Jednym jest Maksymilian Jankowski (Gdańsk-Wrzeszcz), którego „Sieci rybackie IV i V", sugerujące kształty kadłubów statków i żagli, uchwycone w pięknie wyszukanym oświetleniu, uderzają siłą i wytwornością.

A drugim jest prof. J. Bułhak. Spośród wielu pięknych dokumentów z zakresu tej fotografii ojczystej, która jest ukochanym dziecięciem jego życia („Dewajtis", „Deby w Przełazach", „Kościółek w Stawigudach" itd.) dwa obrazy stają zdecydowanie na czele pewnością smaku, monumentalnością bryl, polotem rozłożenia świateł i cieni i ustosunkowaniem ich tonów, zdrowym romantyzmem nastroju: „Park na Polanie" (Białowieża), oraz „Obłok" — brom, sprawiający wrażenie świetnej techniki gumowej. Nawet najwięksi artyści tworzą arcydzieła stosunkowo nieczęsto. Te dwa utwory pokazują Bułhaka w najwyższej formie.

Jan Sunderland.

Dziennik Bałtycki Nr 207 z dn. 30 lipca 1949

WYSTAWA FOTOGRAFII KRAJOZNAWCZEJ

na II Festiwalu Sztuk Plastycznych w Sopocie.

Zorganizowana w roku bieżącym w ramach II Festiwalu Plastyki Wystawa Fotografii Krajoznawczej — jest pierwszą po wojnie ogólnopolską wystawą o określonej tematyce pokazanej w tak dużej skali.

Wystawa ta poszerza dotychczasowe pojęcie krajoznawstwa ograniczające się do fotografowania pejzażu, architektury i folkloru, wprowadza jeszcze temat społeczny, ukazując człowieka i jego pracę dla odbudowy i zagospodarowania kraju

W związku z tym pokazano na Wystawie zniszczenia kraju oraz szeroki dział pracy przy odbudowie. Widzimy pracę w przemyśle, pracę na roli, pracę na morzu, pracę w sztuce oraz odpoczynek po pracy — wczasy i sport. Całość tych zagadnień przedstawiona jest na tle piękna polskiego krajobrazu, folkloru i ocalałych od zniszczeń wojennych zabytków architektonicznych

Pokazana na tle dawnych założeń, nowa wystawa krajoznawcza została dostosowana do chwili obecnej i dała obraz poważnych zagadnień życia naszego kraju, jakim jest przede wszystkim jego odbudowa i zagospodarowanie. Wystawa ukazuje również temat morza i pracę na morzu.

W ramach założeń tematu fotografii krajoznawczej wystawa posiada bardzo szeroki dział nowych zagadnień społecznych, który rozwinięty jest tak obszernie, że dalsze jego zwiększenie mogłoby prowadzić do zatracenia założeń tematycznych wystawy krajoznawczej.

Jest zrozumiałym, że obecna wystawa, jako pierwsza wystawa tego typu, nie może uwzględnić wszystkich dziedzin i przejawów życia naszego kraju. Pełny bowiem obraz życia naszego kraju, w najprzeróżniejszych momentach może dać dopiero szereg wystaw tego typu.

Obecna wystawa rozwijając temat krajoznawstwa przedstawia zagadnienia czołowe, ukazując szereg różnych obrazów fotograficznych, które mają za zadanie wykazać, że oko fotografującego dostrzega cały szereg zagadnień społecznych i nie przechodzi koło nich obojętnie. Niektóre prace fotograficzne mają znaczenie jak gdyby symboliczne, wskazując na nowe tematy, które będą rozwijane w ramach szerokich zagadnień na następnych wystawach fotograficznych. Widzimy np. na wystawie zdjęcia takie, jak: „Kolonia RTPD", „Plac Zwycięstwa w Warszawie" (parada wojskowa), „Delegacja na lotnisku", zdjęcia te zbliżone charakterem do reportażu wskazują nam, że i zdjęcia reportażowe mają walory kompozycji artystycznej i niewątpliwie będą szeroko uwzględniane na przyszłych wystawach.

Warto również podkreślić, że mimo dużej liczby obrazów fotograficznych wystawa została bardzo szczęśliwie podana. Zdjęcia zawierające w kompozycji przewagę szczegółów umieszczono w mniejszej ilości na ścianach najbardziej bliskich dla oka zwiedzającego. Większe płaszczyzny ścian zawierają zdjęcia, gdzie nie dominują szczegóły. Dzięki temu oko sunie z łatwością po powierzchni pokazanych fotografii nie wywołując u widza znużenia.

Bardzo szczęśliwym okazał się również pomysł oprawienia zdjęć w rammy, gdyż zakupione na wystawie fotografie mogą w stanie oprawionym trafić do świetlic, warsztatów pracy i urzędów, gdzie będą pełnić dalej swą rolę dydaktyczną, informując o pięknie naszego kraju, o jego zniszczeniach i pracy dla odbudowy i zagospodarowania.

Cechą odrębną wystaw fotograficznych w Sopocie jest temat.

W ramach dotychczasowych wystaw ogólnopolskich, wystawa obecna wnosi temat społeczny, który wystąpił tu najsilniej ze wszystkich dotychczasowych ogólnopolskich wystaw fotograficznych (nie konkursów) i ukazany jest w duchu postępu.

Po obejrzeniu wystawy pragniemy wyrazić swą wdzięczność organizatorom tak pięknej imprezy, którzy zasługują na najwyższe uznanie za włożone trudy i podanie szerokim masom zwiedzających wystawy w sensie najbardziej dostępnym i zrozumiałym.

Kazimierz Lelewicz.

Głos Wybrzeża Nr 187 (747) z dn. 10 lipca 1949

OSIĄGNIĘCIA FOTOGRAFIKI — NAJMŁODSZEJ SZTUKI PLASTYCZNEJ

obrazuje II Festiwal Plastyki w Sopocie.

Sztuka fotograficzna to najmłodsza ze sztuk plastycznych i niestety nie zawsze jeszcze, jako gałąź sztuki doceniana. Istotą jej jest atrakcyjność dowodu prawdy, szeroka użyteczność i najbardziej dostępny środek plastycznej wypowiedzi. Sztuka fotograficzna tak samo, jak filmowa, jest w najpełniejszym tego słowa znaczeniu sztuką dla mas. Nie tylko, że posiada możność oddziaływania na odbiorców, ale zapewnia plastyczne wypowiedzenie się fotografującym i stanowi dostępny, i skuteczny środek zapewniający rozumienie innych dziedzin sztuki plastycznej.

Fotograficy i miłośnicy fotografii niestrudzenie walczą o estetykę i artyzm w fotografii, i o jej miejsce wśród innych sztuk. To należne sobie miejsce zdobywa fotografia powoli dzięki swym osiągnięciom artystycznym i dużej użyteczności społecznej. Fotografia artystyczna wyodrębniła się z szerokiego pojęcia fotografii i przybrała nazwę f o t o g r a f i k i.

GENEZA PIERWSZYCH WYSTAW FOTOGRAFIKI.

Fotografików i miłośników fotografii na Wybrzeżu skupia Gdańskie Towarzystwo Fotograficzne, przekształcone na Oddział Polskiego Towarzystwa Fotograficznego. W tym towarzystwie powstała myśl, by dokonać przglądu dorobku fotografii lat powojennych. Do udziału w przeglądzie zaproszono oprócz artystów-amatorów i uczniów szkół fotograficznych. W ten sposób zachęcono najmłodsze siły do samodzielnego i artystycznego rozwiązania zagadnień fotografiki. Bodźcem do zorganizowania Wystawy stała się inicjatywa Międzynarodowych Targów Gdańskich, dysponujących odpowiednimi pomieszczeniami W toku organizacji „przeglądu" Gdańskie Towarzystwo Fotograficzne wystąpiło z projektem wystąpienia wspólnie z artystami — plastykami. Projekt przyjęty z uznaniem przez plastyków Wybrzeża przybrał wreszcie formy I Festiwalu Sztuk Plastycznych jaki w ubiegłym roku odbył się w Sopocie.

Kontynuując nowatorskie tendencje w powojennej fotografice, w ramach tegorocznego Festiwalu została zorganizowana Wystawa Fotografii

Krajoznawczej. Pojęcie „krajoznawczości" w obecnej fotografice i na trwającej jeszcze wystawie zostało jednak znacznie rozszerzone. Nie ogranicza się ono bowiem do pokazania fotografii pejzażu, zabytków i folkloru lecz zostało poszerzone o temat człowieka — twórcy nowej rzeczywistości — a mianowicie o uwypuklenie jego pracy, odpoczynku i kultury.

OGÓLNOPOLSKA WSPÓŁPRACA FOTOGRAFÓW

Gdańscy fotograficy i miłośnicy fotografii działają w ścisłym porozumieniu z Zarządem Głównym Polskiego Towarzystwa Fotograficznego i z jego 12 oddziałami. Współpraca ta odbywa się według wytycznych, udzielanych Zarządowi Towarzystwa przez Ministerstwo Kultury i Sztuki. W roku ubiegłym Gdańsk organizował letnią „wystawę fotografiki morskiej" podczas gdy Warszawa ogłosiła jesienny konkurs na temat „Praca Robotnika i Chłopa". W roku bieżącym Oddział Gdański Ogólnopolskiego Towarzystwa Fotograficznego urządził wystawę krajoznawczą, poszerzoną o temat społeczny. Oddział Warszawski zaś ogłosił jesienny Ogólnopolski Konkurs „W Służbie Pokoju", w którym przyznane zostaną nagrody Prezydenta RP. Marszałka Sejmu i Premiera Rządu.

W polskim świecie fotograficznym, podobnie, jak i w innych gałęziach sztuki ścierają się poglądy. Na czterech dorocznych wystawach fotografiki i kilku wystawach problemowych objawiły się kierunki i dążenia w poszukiwaniu nowych form i treści. Wystawy nie odrzucały jednak osiągnięć dawnych mistrzów ponieważ wnieśli oni wielkie i trwałe wartości w dziedzinę fotografii. Obecnie Wystawa Fotografii Krajoznawczej w Sopocie również nie pomija ani „zasłużonych" ani początkujących, ani „klasyków", ani „romantyków". Wystawa rozszerza temat krajoznawczy, stara się udoskonalić smak artystyczny i popiera młodych twórców, mogących wnieść nowe wartości.

Liczne wystawy cieszą się uznaniem i wielką frekwencją. Fotograficy zdają sobie sprawę z faktu, że pomyślne warunki pracy zawdzięczają polityce kulturalnej Polski Ludowej.

Wyrazem tej opieki było utworzenie Wydziału Fotografiki w Resorcie Kultury i Sztuki PKWN, a następnie Referatu w Departamencie Twórczości Artystycznej Ministerstwa Kultury i Sztuki. Polski Związek Fotografików przyjęty został do Rady Artystycznej przy Centralnej Radzie Związków Zawodowych.

Edmund Zdanowski

Wyjątek artykułu Jerzego Waldorffa w „Przekroju z dnia 3. lipca 1949 r., przytaczający zdanie Czesława Miłosza o Wystawie w Sopocie.

„... Wystawa Fotografii stanowi dowód, że umiejętność fotografowania w naszym kraju stoi bardzo nisko. Myślę, że wystawione prace fotografów dowodzą 1. niezrozumienie sensu fotografii, której zasadą powinno być uchwycenie momentu i nawyków bryły tj. krótko mówiąc uchwycenie materii w ruchu. 2. złego smaku wychowanego na malarstwie mgiełek i nastrojów, krótko mówiąc na czymś w rodzaju Rapckiego. 3. niewłaściwego i zbyt pompatycznego stosunku do fotografii jako utworu mającego zastępować „Landszaft", jest na Wystawie Fotografii kilka wyjątków, nie ratują one jednak całości, która jest niezwykle „przedwojenna...".

Festiwal Plastyki w Sopocie

PRZEZ SOCZEWKĘ OBIEKTYWU

Spór na temat: czy fotografia jest sztuką? — trwa nieustannie. Człowiek patrzący przez obiektyw walczy o nazwę artysty, rzucając setki obrazów codziennego życia nie tylko na wystawy fotograficzne, lecz i na szpalty tygodników czy pism. Niejednokrotnie z walki tej wychodzi zwycięsko, niejednokrotnie pokonuje go ilość a nie jakość, zatraca się w powodzi tendencyjnych, bez żadnego wyrazu „odbitek" nieruchomych scen zatrzymanej na moment chwili.

WYSTAWA FOTOGRAFII

Festiwal Plastyki w Sopocie, jedną salę wystawową poświęcił ogólnopolskiej Wystawie Fotografii Krajoznawczej.

Tego rodzaju wystawy zapoczątkowano w Sopocie już w roku ubiegłym, kładąc duży nacisk na temat marynistyczny, jakkolwiek głównym zadaniem poprzedniej wystawy było dokonanie jak najbardziej powszechnego przeglądu powojennej twórczości fotograficznej. Wyniki pierwszej wystawy stały się zachętą do zorganizowania w roku bieżącym Ogólnopolskiej Wystawy Fotografii Krajoznawczej.

Wystawa ta składa się z 345 fotografii, zgromadzonych w pięciu zasadniczych działach

PIĘĆ DZIAŁÓW

Dział pierwszy stanowią fotografie zabytków architektonicznych oraz gruzów i zniszczeń, powstałych na skutek działań wojennych. Dział drugi przedstawia pracę nad odbudową i zagospodarowaniem kraju, w trzecim widzimy morze i pracę na morzu, następnie obejmuje odpoczynek, wczasy i sport. Dział ostatni wystawy obrazuje piękno polskiego pejzażu pod względem krajoznawczym i turystycznym.

„ŁADNE OBRAZKI"

Rozplanowanie eksponatów ich podział jest przemyślany i sensowny. Niestety ludzie patrzący przez obiektyw nie sprostali zadaniom. Na ogół przeważa w wystawionych pracach „ładny obrazek", który jeśli się tak można wyrazić — przypomina raczej „landrynkę" niż owoc wyrobionego smaku artystycznego.

W dziale zabytków i architektury fotografia nie wybija ani piękna szczegółu, ani nie daje całości linii. Przyjemne są „Podcienia świętokrzyskie" *Stefana Depłuszewskiego*, „Fragment opery poznańskiej" Józefa Myszkowskiego, „Warszawski zaułek", Tadeusza Wańskiego i ładna, dająca piękną linię sklepienia palmowego sali w zamku malborskim, „Fantazja gotycka" Jerzego Strumińskiego.

W dziale „Zniszczenie kraju" zwracają uwagę dwie fotografie Tadeusza Staszczyńskiego p. t. „Pompeja Gdańska" i „Ruiny Gdańska".

NIEPEŁNY OBRAZ

Znacznie ciekawszy dział „Kraj w odbudowie" jest niestety za skromny. Przejażdżka tramwajem wzdłuż wybrzeża daje pełniejszy obraz odbudowy niż całość tego działu. Zwracają tu uwagę tylko niektóre prace. A więc wrocławska „Iglica" Jana Bułhaka, „Światła na moście Poniatowskiego" Romana Burzyńskiego, „Kopalnia" mysłowicka Henryka Nowaka, „Symfonia świateł" — Szczecin Mieczysława Kukuły i może najlepsza praca w tym dziale „Elektryfikacja" Henryka Nowaka. Jest to świetnie uchwycony moment pracy robotników przy zakładaniu drutów na słupie.

„Praca w przemyśle" ma doskonałą fotografię zatytułowaną „Plakat roboczy" Edwarda Hartwiga. Jest to silny, muskularny tors robotnika, podobny do rzeźby hellenistycznej na tle symetrycznych trybów maszyny. Wspaniała kompozycja obrazu.

W dziale „Praca artysty" — przyjemny jest „Pianista" Longina Prymaka.

Najlepiej „obfotografowane" na wystawie zostało morze. Są tu ciekawe zdjęcia z połowu ryb. Floriana Staszewskiego „Diabły morskie" Tadeusza Linkiego, „Dorsze" Eugeniusza Skrzydłowskiego, „Wielbłądzie garby" — wydmy ruchome w Łebie — Bolesławy Zdanowskiej i harmonijne „Sieci rybackie" Maksymiliana Jankowskiego.

PRZYPADKOWOŚĆ ZDJĘĆ

Dział „Wczasy — sport" — cechuje zupełna przypadkowość. Tak samo bardzo skromnie przedstawia się „Folklor". W tym ostatnim dziale wysoce artystyczne są dwa zdjęcia „Stroje dolno-śląskie" Kazimierza Lelewicza, gdzie sfotografowane są dwie Ślązaczki z Żywca. Nie widać lekko odwróconych twarzy, które przesłaniają przepiękne ręczne koronki. Niezwykłe bogactwo motywów koronkowych w strojach wydobywa i podkreśla zdjęcie. Druga fotografia to „Kurpianki" Feliksa Zwierzchowskiego i wreszcie tegoż samego „Kumoszki z Kadzidła".

Wystawę zamyka „Krajobraz". Przeważa znowu „landrynkowy obrazek". Świetne technicznie (może pod tym względem najlepsze z całej wystawy!) są „Krokusy" Jana Korpala. — Zbliżenie kwiatów, które wyłaniają się ze zlodowaciałego śniegu. Przyjemny jest fragment z parku w Oliwie Henryka Nowego i „Maki" na wyżynach gdańskich, Tadeusza Szpaka.

Ostatnio opublikowano wyniki obrad jury, które klasyfikowało prace na wystawie.

Jury pod przewodnictwem prof. Bułhaka postanowiło przyznać I nagrodę Ministerstwa Kultury i Sztuki w sumie 30 tys. zł Maksymilianowi Myszkowskiemu z Poznania za pracę „W odlewni". Nagrodę II Ministerstwa w sumie 20 tys. zł otrzymał Leon Perszon z Kartuz za pracę „Wykopalisko w Dąbrowie".

Złoty medal z dyplomem przyznano Witoldowi Rymerowi z Wrocławia za pracę „Widok z gładkiej przełęczy". Srebrne medale otrzymali: Kazimierz Lelewicz z Gdańska oraz Florian Staszewski z Gdyni. Medal brązowy otrzymała m. in. Zdanowska Bolesława z Gdyni. Ponadto wyróżniono 30 prac.

W przyszłym roku należy sopockiej ogólnopolskiej Wystawie Fotograficznej życzyć tego samego rozplanowania tych samych działów przy lepszej pracy ludzi patrzących przez obiektyw.

S. Kazanowska

POKŁOSIE WYSTAWY FOTOGRAFICZNEJ KRAJOZNAWCZEJ W SOPOCIE

w sezonie 1949 r.

Wystawa Fotografii Krajoznawczej w ramach II. Festiwalu Sztuk Plastycznych w sezonie 1949 roku jest już zamknięta.

Nagrody i wyróżnienia — rozdzielono.

Na temat tej wystawy ukazało się stosunkowo dużo artykułów i wypowiedzi, tak ze strony zwiedzających, nie mających wiele wspólnego z fotografiką, jak i fachowców, pracujących oddawna w tej dziedzinie sztuki. Wypowiedzi te są różne: Fachowcy o znanym i wypróbowanym smaku nie szczędzą pochwał organizatorom i autorom prac, natomiast nie wszystko podobało się publiczności, a przynajmniej pewnej jej grupie. Fakt ten nasuwa pewne reflekcje, które trzeba postawić jasno i niedwuznacznie.

Spróbujmy zatem rozbieżność tę przeanalizować i ustalić jej przyczyny. Zacznijmy od głosu widza. Kilka brutalnych zdań w recenzji z II. Festiwalu na temat Wystawy Fotografii Krajoznawczej ob. J. W.-ffa, zamieszczonych w Nrze 223 z 17. VII. 1949 r. Tygodnika „Przekrój" po-

chodzi od poety, ob. Miłosza, jednak „Przekrój" i ob. J. W-ff ponoszą za ich słuszność i za zamieszczenie całkowitą odpowiedzialność. Publikacja tego rodzaju ma wszelkie cechy pewnej sporadycznej nierówności poczynań tego, skądinąd wartościowego, tygodnika. Trudno. Jego Kolegium redakcyjne stworzyło sobie mit o swej nieomylności i sugeruje sobie prawo ferowania wyroków w wielu poważnych sprawach. Wypowiedź ta jest tak apodyktyczna, że warto ją, bodaj pobieżnie przeanalizować.

Ogólnie rzecz biorąc „de gustibus non est disputandum". Nie poradzimy nic na to, że pp. W-ff et Co. nie podoba się nasza fotografia ojczysta. Ale wymagać trzeba od uczciwego recenzenta, aby przynajmniej zapoznał się z programem wystawy. Intencją jej było właśnie pokazanie krajobrazu Polski i człowieka pracy na jego tle, a nie czystej sztuki fotograficznej. Była to bowiem nie wystawa fotografiki, lecz fotografii krajoznawczej. Pisanie recenzji o wystawie fotografiki minęło się w tym wypadku z celem. Nawiasem mówiąc żaden z szanownych krytyków nie był chyba na tegorocznej wystawie fotografiki ogólnopolskiej w Poznaniu, która zgromadziła szereg prac o wybitnie wysokim poziomie. Skala tematyki, technika, dobór obrazów były tam tak interesujące i doskonałe, że napewno dogodziłyby gustom nawet najpoważniejszych recenzentów, gdyż tego rodzaju wystawy nie zobaczyliby nawet za granicą... A na temat tej wielkiej imprezy — w prasie codziennej i w radio — nie zamieszczono — a n i s ł o w a!

Co do recepty „Przekroju" na sztukę fotograficzną 1° — tematem fotografii nie może być tylko „Uchwycenie materii w ruchu" bo to przekreśla przynajmniej 50% tematyki, o której oddanie walczy fotografika i fototechnika: Studia portretu, martwa natura, pejzaż, architektura i jej fragment.

Fotografika i jej technika dawno już porzuciły wyłączne uwiecznianie brył. Dziś mamy do czynienia nie tylko z kontrastami bryły, ale i z walorami barw. Opanowanie tych ostatnich jest już tak doskonałe, że obraz biało- szaro-czarny jest bardziej estetyczny niż barwne bohomazy 2°. — Zarzut złego smaku, dotyczący „mgiełek", czyli fotografii miękkiej — też nie jest istotnym. Żyją i pracują u nas fotograficy pejzażu na miarę Misonne'a, których o zły smak posądzić nie można, gdyż mają w dorobku nie jeden złoty medal... właśnie za te pejzaże! 3° — Niezgrabnie i niejasno jest sformułowany zarzut „pompatycznego podejścia do fotografii celem zastąpienia fotogramem landszaftu".

Tu nie ma czego zastępować: Landszaftów u nas się nie płodzi, a na wystawach fotografiki z reguły — nie spotyka! Na wystawie krajoznawczej pokazuje się natomiast piękne zakątki naszego kraju, budowle, ludzi, uczciwie fotografowane w celach dokumentarnych, a przy tym estetycznych. Jest to potrzebne i nieodwołalnie niczym nie zastąpione. Jedne fotogramy są skromnym „opisem inwentarzowym" — inne może chcą pokazać właśnie charakter, (a nie pogardzany nastrój) danego zakątka. Fotografik wybiera to, co ciekawe i kompozycyjnie wartościowe, a czarno-biała kopia wyklucza analogię z „landszaftem".

Na zakończenie tej repliki: Od „Przekroju" wymagać musimy, aby recenzje z wystaw powierzał specjalistom.

Dlaczego specjalni recenzenci pisują o sporcie czy o polityce, a recenzje o fotografii powierza się niefachowcom?

A dlaczego kochany „Przekrój" na swe okładki, jak na złość, dobiera w 90% fotografie marne pod każdym względem — kiedy ma w swym gronie takich smakoszy jak ob. J. W-ff...?

Głosy fachowców i czynników oficjalnych brzmią znów zgodnym hymnem uznania. Recenzje i wypowiedzi w sprawie wystawy wymieniają nazwiska niektórych fotografików, na ogół słusznie, podkreślając piękne wyniki ich pracy. Brak jakichkolwiek słów krytyki nasuwa jednak pewne zastrzeżenia: Czy jest możliwym, aby wszystko było „na 5 z plusem"?

Otóż, jeśli idzie o inicjatywę — tak. Jeśli o organizację — tak. Ale już sam fakt, że najwybitniejsi obsyłają dwie tegoroczne duże imprezy tymi samymi obrazami — coś mówi. Od tych, którzy poświęcili się wyłącznie fotografice — musimy wymagać więcej nowości.

Poziom niektórych prac, dopuszczonych do wystawy, był nizki. Sam byłem świadkiem, jak jeden z naszych asów chodził z kwaśną miną po wystawie. Ale w recenzji ani słowa o tym. Czemu? Krytyka i szczerość w wypowiadaniu poglądów, oto sposoby dźwigania się ku coraz lepszym wynikom. Naszych fotografików stać na wysłuchanie r z e c z o w e j krytyki ze spokojem, gdyż u większości poziom prac jest wysoki, a u młodszych adeptów wskazuje na wyraźnie dynamiczny pęd w kierunku doskonalenia się. Mankamenty uważam za przejściowe i spowodowane chwilowo ograniczonym wyborem materiałów światłoczułych, chemikalii, wielkim nasileniem właściwych prac zawodowych u wielu z nas trudnymi warunkami mieszkaniowymi itp.

A prawda o wystawie, jak zwykle, leży pośrodku. Moim skromnym zdaniem była to impreza potrzebna, udana pod względem organizacyjnym, wykazująca mimo pewnych braków, wysoki poziom artystyczny i techniczny u olbrzymiej większości wystawców. Cieszyła się zainteresowaniem zwiedzających i zasłużonym uznaniem czynników oficjalnych, o czym świadczą liczne zakupy. Była do pewnego stopnia wystawą wstępną dla dalszych tego rodzaju pokazów. Ukazała niewyczerpane źródła materiałów ilustracyjnych dla wydawnictw naukowych i propagandowo-turystycznych, archiwów, targów i wystaw innego rodzaju. Pokłosie wystawy pozwala naszym fotografikom snuć dalsze śmiałe projek-

ty: założenia centralnego archiwum krajoznawczego, fototek regionalnych, transponowania ciekawszych obrazów na przeźrocza do prelekcji w zakładach naukowych i świetlicach robotniczych i innych.

I jeszcze jedna sprawa: Rozumiemy wszyscy, że przed naszą sztuką otwarły się obecnie inne drogi. Ma ona być jeszcze jednym czynnikiem umasowienia kultury, popularyzowania piękna naszego kraju, pokazania piękna pracy. Mecenasem naszym stało się dziś Państwo, mające program jasno sprecyzowany, świadome tego, czego należy się spodziewać od obywateli, od ludzi pracy, nauki i sztuki. Program ten, zdawałoby się, narzuca pewne wymagania tematyczne i formalne artystom, krępuje ich indywidualność. Uważam to za nieporozumienie. Artysta tworzy całkowicie indywidualnie w znikomym tylko procencie. Przeważnie idzie za ogólnym kierunkiem, panującym w danym czasie w sztuce, wykonując na zamówienie niewielką część swych dzieł. N. b. wielcy artyści tworzyli na zamówienie prawie wszystkie swe dzieła. Fotografika jest jakby stworzona dla tematyki, podsuwanej artystom przez Państwo i przypuszczać należy, że najbliższe wystawy przesuną punkt ciężkości swego programu ku tematyce człowieka pracy. Tegoroczna wystawa sopocka w swej prostocie, nienagannym układzie obrazów znanych fotografików — była pierwszym krokiem w tym kierunku.

Mieczysław Witold Wątorski

P.T.F. Oddział w Opolu łącznie z Śląsko-Dąbrowskim Towarzystwem Przyjaciół Nauk, Zespół w Opolu, zorganizował wystawę Fotografiki dokumentarno-historycznej „Opole 1945 — 1949 r.", której otwarcie odbyło się dnia 11 czerwca br. w sali posiedzeń Miejskiej Rady Narodowej w Ratuszu Opolskim.

30 lipca 1949 r. nastąpiło w Sopocie otwarcie Wystawy Fotografiki Czechosłowackiej w ramach Festiwalu Sztuk Plastycznych w Sopocie. Przybyłych na otwarcie Wystawy czechosłowackiego Viceministra Informacji p. Civerny'ego oraz Konsula Generalnego w Gdańsku p. Chorobrycha powitał w imieniu Zarządu Wojewódzkiego Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Czechosłowackiej mec. Wiącek. Imieniem Wojewody Gdańskiego przemówiła Ob. Kamińska, Naczelnik Wojewódzkiego Wydziału Kultury i Sztuki. Głos zabrał również attachée kulturalny Ambasady Czechosłowckiej p. Nechwatel, który wbarwnym referacie przedstawił rozwój plastyki w Czechosłowacji oraz podkreślił pomyślne wyniki współpracy polsko-czechosłowackiej w dziedzinie kulturalnej.

O fakcie otwarcia wystawy doniosła prasa całego kraju. Wydany został katalog.

POKAZ FOTOGRAFIKI CZECHOSŁOWACKIEJ

nadesłany

BERAN Jan — Brno
1. Koło
2. Portret dziecka
3. Niańki
4. Elektrotechnik

BERANEK BOGUSŁAW — Pilzno
5. Z Beskidów

BOHAC WILHELM — Praga
6. Portret

BURES OLDRYCH —
7. Karkonosze

BURIAN BOGUSŁAW — Brno
8. Przesiewanie
9. Z pasażu „Moderna"
10. Charakteryzacja

DUBSKY HENRYK -- Brno
11. Gazownia

DUNDALEK WŁADYSŁAW — Pow. Bystrzyca
12. Nitowanie

FAZEKAS WŁADYSŁAW — Świt
13. Stare mury, młoda generacja
14. Matczyna radość
15. Słowackie dziewczę

GALOCH WŁADYSŁAW — Humenne
16. Cerkiew grecko-katolicka w Humennem

GALANDA JAN — TURCZAŃSKI — Św. Marcin
17. Początek dnia w wielkim mieście

HALASA JAN — Trenczyn
18. Dwóch strażników

HALDA FRANCISZEK — Cieplice w Czechach
19. Fragment z Dubii

HOLASEK JAROSŁAW — Kojetin
20. Budowa szosy II
21. Żniwa w górach (Jasieniki)
22. Drwale I

HRARDZE JÓZEF — Praga
23. W kamieniołomach

HRUBEC ZDENEK — Gottvaldov
24. Tapicer przy pracy
25. Sprężynowanie krzesła

HRUBY O. — Brno
26. Bitwa
27. Polska 1948

HRUSKA JAN — Bratislava
28. Przedwiośnie na Wełtawie
29. Telewizja

CHLADEK CENEK — Brno
30. Studium portretowe
31. W domu dzieckka Dagmar —Brno
32. W Berneńskiej klinice położniczej

CHMULIK STEFAN — Bratislava
33. Istvanova
34. Żniwa

JICIŃSKY KAROL — Praga
35. Kościół św. Mikołaja w Pradze

JISKOWSKY VLASTIMIL — Praga
36. Prachowskie skały

JIRUSKA A. — Praga
37. Wiosenne porządki
38. Na ratuszowych schodach
KACZMARSKI BAZYLI — Praga
39. Pierzyny babci
KALLAY KROL — Zilina
40. Mały muzykant
KARLOWEC JAROSŁAW — Pilzno
41. Nielegalny ubój
KERESZTENY MIKOŁAJ — Humenne
42. Pranie
KYSELA JÓZEF — Turnov
43. Graniczne Góry Karkonosze
44. Wiosna w czeskim raju koło Turnova
45. Na polu
KYSELA JAROSŁAW — Praga
46. Hradczany w iluminacji
47. Widok z kopuły Św. Mikołaja
48. Monumentalna sylwetka w Pradze
KOHOUT WŁADYSŁAW —
49. Ziemia
50. Ich to nie bolało
KONVALINKA JERZY — Praga
51. W Mechelskiej gazowni I
52. W Mechelskiej gazowni II
KOTEK ALOJZY — Praga
53. W nocy
54. Gaszenie wapna
55. Kwiaciarka
KOUTNIK WACŁAW — Tuchomierzyce
56. Widok z Mielnicy na Podripsko
57. Na wystawie rolniczej w Pradze
KRAL FRANCISZEK — Kolin
58. Wnętrze kościoła
59. Poranek zimowy
60. Góry Karkonosze
KRAUS JAROSŁAW — Praga
61. Jiu-jitsu
62. Na odpuście
LAFFAR RUDOLF — Praga
63. Łyżwiarka
64. Okolica Karlovych Varów
66. Przy wieżowym zegarze na Starym Rynku
67. Młodzi
MICIK FRANCISZEK — Przerów
68. Na placu targowym
MERTAL JAN — Brno
69. Śniadanie
MERLIK JAN — Brno
70. W poczekalni
MATULA KAROL — Brno
71. Widok na wieżę kościelną
72. Portret
73. Sklepienie
MRIHLAD OLDRICH — Praga
74. Na brygadzie
75. Brygadierzy na haldzie
NOWOTNY JAN — Praga
76. Akt
77. Akt
78. Małpy
79. Spawacz
PRACOVSKY JAROSŁAW — Praga
80. Do ostatniej kropli
81. Dzieci w narodowych strojach
RACOCHA WŁADYSŁAW — Praga
82. Ze starych Vrsovic
83. Na Franciszku
PALLA BOGUMIŁ — Praga
84. Na końcowej stacji
SLUNECKO WŁODZIMIERZ — Slany
85. Krajobraz słowacki
86. Groby partyzantów na Prasive (Słowacja)
SOJKA HENRYK — Praga
87. Bruzdy
88. Dworzec
89. „Na Zachazce"
SEBESTA JÓZEF — Praga
90. Na zamarzłej rzece
91. Letni wieczór
92. Ulica w Starej Pradze
SVEC HENRYK — Praga
93. Ulewa
TOLMAN WŁODZIMIERZ — Praga
94. Portret dziewczyny
TESAR RADWAN — Praga
95. U dentysty
96. Skok w dal
VAVRA JAROSŁAW — Brno
97. Luna Park
VAJDIS JAROSŁAW — Brno
98. Wiosna po wojnie
ZEMAN —JÓZEF — Praga
99. W praskim parku miejskim

WYSTAWA FOTOGRAFIKI CZECHOSŁOWACKIEJ W SOPOCIE

Było to kilkadziesiąt lat temu. Ze składek, często groszowych, z ofiar całego społeczeństwa, bez pomocy państwowej — państwem była wtedy Austria — naród czeski zbudował sobie teatr w stolicy: Narodne Divadlo.

Wkrótce po zbudowaniu nastąpiło nieszczęście. Teatr spłonął.

Nie było biadania i załamywania rąk. Nastąpił — nowy apel do społeczeństwa. I oto stanęło w Pradze nowe Narodne Divadlo. Z groszowych składek, z ofiar powszechnych, bez pomocy państwowej.

Dzieckiem byłem, gdy mi mój Ojciec o tym opowiadał. Od dziecka nauczyłem się szanować czeską wytrwałość.

A jako młodzieniec poznałem twórczość Juliusza Zeyera — i do dziś dnia jestem pod jej urokiem. Z licznych pereł tego przesubtelnego liryzmu pisanych wierszem i prozą, a tłumaczonych na język polski przez Miriama - Przesmyckiego, wspomnę piękną bajkę mitologiczną p. t. „Vertumnus i Pomona", której morałem było: że tylko we własnej postaci miłość zwycięża.

Tylko we własnej postaci... zdaje mi się, że ujawnia się w tej tezie druga urodzona cecha duszy czeskiej: głęboki realizm, przywiązanie do prawdy, realizm przenikający nawet poezję fantastyczną, stanowiący jej mocną podstawę.

Liryzm, prawda życia, optymistyczna wytrwałość zdają mi się być trzema filarami fotografiki czechosłowackiej. One to sprawiają, że w Czechosłowacji mogą się zjawiać tak pomnikowe wydawnictwa fotograficzne, tak rodzime tematyką, tak pełne co do zakresu, tak jednolite w charakterze — bo reprezentujące w każdym tomie dzieło, zapewne wieloletnie, jednego artysty — jak „Zeme a lide" Lukasa, „S kamerou za zveri na nasich vodach" dr. V. J. Stanka, „Praha" K. Plicki — albo tak wartościowy zespół artystyczny i dokumentarny zarazem, jak przedwojenne pocztówki etnograficzne „Slovenskej Maticy".

Na wystawie w Sopocie nie widzimy ujęć „surealistycznych", ani przetwarzania rzeczywistości za pomocą tych technik, jakie na to pozwalają. Panuje fotografia czysta, wzorowo opracowane bromy, w których wyzyskano w całej pełni czerń strątu srebrowego, lubując się w mocnych kontrastach tonalnych i ostro zarysowanych konturach. Życie w nich tętni zdrowo, mocno, optymistycznie.

Charakterystyczną dla tego zdrowego umiłowania życia jest obfitość fotografii dzieci. Dzieci bawiące się w niańki (J. Beran, Brno,) dzieci w domu dziecka i małe „nowonarożdeniatka" przewijane w klinice położniczej (C. Chladek, Brno), dzieci wśród starych murów (świetnie uchwycona dziewczynka „na ratuszowych schodach" A. Jiruski, Praga, „Letni wieczór" J. Sebesty, Praga i „Stare mury, młode pokolenie" Wł. Fazekasa, Świt), dziecko grające z powagą na organkach przed zasłuchanym audytorium dziecięcym (K. Kallay, Żilina), dzieci przy straganie na odpuście (J. Kraus, Praga), dziewczynki o ślicznie zwichrzonych włosiętach, w długich koszulkach, pchające się rozradowanymi pyszczkami do dużych kubków w bardzo przyjemnym układzie rytmicznym (J. Mertal, Brno) — kończąc na przemiłym śpiczastouchym małpim dzieciątku, które tuli zatroskana małpia matka (J. Novotny, Praga).

Pracę reprezentują przed wszystkim wyraziste obrazy: „Tapicer przy pracy" i „Sprężynowanie krzeseł" (Z. Hrubec-Gottvaldov). Rytmem pracy pulsuje „Nitowanie" W. Dundalka (pow. Bystrzyca), zdjęcia Buriana, Józefa Kysely, A. Kotka, O. Mriglada.

Zajmujące są zdjęcia rodzajowe (genre). Artyści czechosłowaccy mają szczególny dar spostrzegania rzadkich sytuacji, nieoczekiwanych spotkań i zestawień, niespodzianych oblicz rzeczywistości — poezji i inwencji samego życia powszedniego. Ten rodzaj fotografii wywodzi się z pracy amatora paryskiego Atgeta z przed pół wieku; lecz wydaje się, że w Czechosłowacji znalazł grunt szczególnie podatny (we Francji do Atgeta — zresztą w zupełnie inny sposób nawiązują surrealiści fotograficzni). Do tej dziedziny należy np. „W poczekalni" J. Merlika (Brno), „Dookoła" J. Zemana z Pragi — „Karuzela dziecięca (znów dzieci!) z odbiciem w kałuży; „Luna Park" J. Vavry z Brna (cienie niewidocznych widzów w malowniczych pozach na pierwszym planie); słynny na cały świat fotograficzny obraz R. Laffara z Pragi: „Przy wieżowym zegarze na Starym Rynku".

Z pejzaży za najpiękniejszy uważam „Przedwiośnie na Wełtawie" J. Hruski (Bratysława). Tchnie pogodnym umiłowaniem motywu i jakąś ufną pewnością spojrzenia. Niewiele mu ustępuje „Na zamarzłej rzece" J. Sebesty, gdzie trzy ostre łuki mostu u samej góry sugerują jakby wysokie okna gotyckie, przez które (rzekomo) widzimy pejzaż rzeczny.

Wychodzę z wystawy nucąc jakąś żwawą, pogodną melodię Smetany . . . Smetana jest zawsze pogodny . . . a Dvorzak? Tak, w tej muzyce gama minorowa trafia się raz na pięćdziesiąt. Jak w fotografice? Ależ oczywiście!

Na zakończenie nie od rzeczy będzie przytoczyć kilka słów, którymi K. Teige kończy artykół o „Nowoczesnej fotografii w Czechosłowacji":

„Nowonarodzona sztuka — fotografia — . . . demokratycznie otworzyła wrota energii twórczej profana . . . wyzwoliła wrodzone zdolności wizji i wyobraźni, wspólne wszystkim, z pęt zawodowych malarstwa i rzemiosła. Pozwala ona bezrękim Rafaelom malować, i prędzej czy później postawi nas oko w oko z nowym faktem ogromnej doniosłości kulturalnej i społecznej: połączy ona dwa światy, które się stały tragicznie sobie obce, świat ludu i świat sztuki, nie na manowcach rzekomego „wtajemniczenia w sztukę", lecz za pomocą żywego i twórczego działania — i stanie się ona jedną ze straży przednich sztuki ludowej, poezji obrazowej, tworzonej przez lud i dla ludu".

Jan Sunderland.

POKAZ FOTOGRAFIKI CZECHOSŁOWACKIEJ

na II Festiwalu Sztuk Plastycznych w Sopocie

II Festiwal Sztuk Plastycznych w Sopocie wzbogacił jeszcze bardziej wakacyjne życie kulturalne Wybrzeża i Kraju. Pięćdziesiąt tysięcy widzów zwiedziło kilkanaście wystaw malarstwa, rzeźby, grafiki i poligrafii, oraz dwie wystawy fotograficzne: Ogólnopolską Wystawę Fotografii Krajoznawczej i Pokaz Fotografiki Czechosłowackiej, który został uroczyście otwarty 30 lipca w obecności miłych gości czechosłowackich, licznie bawiących nad morzem, przedstawicieli Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Czechosłowackiej, konsula radzieckiego w Gdańsku, i przedstawicieli naszych pracowników kultury i sztuki, społeczeństwa i władz.

Pokaz został nadesłany przez Ceskoslowensky Fotograficky Svaz w Pradze i obejmuje 100 obrazów 53 autorów, reprezentujących Pragę — najliczniej — Bratysławę, Brno, Bystrzycę, Cieplice, Gottvaldów, Humenne, Kojetin, Kolin, Św. Marcin, Pilzno, Przerów, Slany, Świt, Tuchomierzyce i Turnov.

Ogólny poziom prac jest nadzwyczaj wyrównany i czysty technicznie. Porównując prace naszych autorów, można by powiedzieć, że raczej przedkładamy temat, a szczególnie nastrój(ponad perfekcję techniczną.

Tematyka jest różnolita. Najliczniejsze są zdjęcia rodzajowe, przedstawiające sceny z życia miast, człowieka w środowisku pracy i przy odpoczynku, jego czynności i zdarzenia. Liczną grupę stanowią obrazy pracy, a następnie pejzaż, architektura i urbanistyka. Potret nie jest liczny, podobnie, jak na naszych wystawach. Chciałoby się ujrzeć więcej pięknej „Zlatej Prahi", więcej pięknych i barwnych typów ludowych, w które tak obfituje bratni kraj, więcej motywów pracy przemysłowej i portretów bohaterów pracy. Tematy te czekają na naszego słowiańskigeo Ortiza Echague. Przegląd wystaw wskazuje, że nie ogarnęliśmy licznej, żywej i aktualnej fotografii reportażowej, która w czasopismach ilustrowanych ujawnia nieraz prawdziwe skarby.

Poszczególni autorzy, podobnie jak wszyscy inni fotograficy, stanowią grupy „jednotematowców" i „wielotematowców", to znaczy lubujących się i studiujących jeden temat, lub odznaczających się wrażliwością na różnorodne zjawiska.

Architektoniczną dostojność Stolicy reprezentuje trzema obrazami Kysela Jarosław, z których najcelniejszym jest „Hradczany w iluminacji". Laffar Rudolf, również z Pragi, chociaż wystawia „Zimę w Karkonoszach", „Młodych", „Łyżwiarkę" i „Okolice Karlowych Varów", to jednak najbardziej jest urzeczony rodzinnym miastem i najlepszym obrazem jest „Przy wieżowym zegarze na starym rynku". Hruska Jan z Bratysławy poprzez „Telewizję" spojrzał na „Przedwiośnie na Wełtawie". Fotograficy z Brna nie ustępują swym kolegom z Pragi. Hruby O. poświęca obraz naszemu krajowi „Polska 1948" i wystawia „Bitwę", w której osiągnął nadrealną prawie wodę, rozpryskaną przez kąpiących się chłopców. Beran Jan posiada wśród czterech prac najlepszego „Elektrotechnika".

W temacie portretowym Praga i Brno zgodnie reprezentują wspólny Svaz.

Najcelniejszy chyba portret dał Tolman Włodzimierz z Pragi w obrazie „Portret dziewczyny", odznaczający się nie tylko urodą i strojem, lecz i wielką śmiałością kompozycji ramienia z dużą twarzą, bynajmniej nie umieszczonych w „centrze estetycznym" prostokąta. Bohak Wilhelm wystawia „Portret" dziewczęcia, ujmującego prostotą i wdziękiem uśmiechu. Portreciści z Brna wystawiają portrety męskie: Chladek Cenek „Studium portretowe", a Matula Karol — „Portret". Są to duże głowy, bardzo plastycznie przedstawione, które, zdaje się, zaraz przemówią. Hrubec Zdenek z Gottwaldowa wzrusza się pracą samotnego rzemieślnika, jakby chciał powiedzieć, o wyższości pracy zespołowej. Fazekas Władysław z Switu zaprezentował portrety ludowe: „Matczyną radość" i „Słowackie dziewczę". Novotny Jan z Pragi, wśród czterech obrazów, dał doskonały portret zwierzęcy, obraz uczuć macierzyńskich małpki.

Rozległa tematyka pracy znalazła swój rozmaity wyraz z licznych obrazach. Dundalek z Bystrzycy dał „Nitowanie", Holasek Jarosław z Kojetina dał „Budowę szosy", „Żniwa w górach", „Drwale", Konvalinka Jerzy z Pragi dał „W Mechelskiej gazowni", Kotek Aloizy — „Gaszenie wapna", Mrihlad Oldrich — „Brygadierzy na hałdzie".

Bardzo rozmaitą scenerię życia, szczególnie miast, ukazują: Burian Bogusław, Galanda Jan, Halasa Jan, Hrardze Józef, Hrubec Zdenek, Chmulik Stefan, Kereszteny Mikołaj, Kohout Władysław, Kraus Jarosław, Micik Franciszek, Mertal Jan, Pacowsky Jarosław, Palla Bogumił, Slunecko Włodzimierz, Sojka Henryk, Sebesta Józef, Svec Henryk, Tesar Radwan, Vavra Jarosław, Vajdis Jarosław, Zeman Józef, Jiruska A., Kaczmarsky Bazyli, Kallay Karol i Karlovec Jarosłac. Pejzaż i achitekturę piękną i przemysłową zaprezentowali: Beranek Bogusław, Bures Oldrych, Galoch Władysław, Halda Franciszek, Dubsky Henryk, Jicińsky Karol, Jiskowsky Vlastimil, Kysela Jarosław, Koutnik Wacław, Kral Franciszek i Racocha Władysław.

Oprawa i rozmieszczenie obrazów zostało rozwiązane przez gospodarzy estetycznie i pomysłowo. Każdy fotogram został oprawiony w gustowną ramę pod szkłem. Całość wystawy została rozmieszczona na ścianach, zawieszonych na linkach, rozpiętych od sufitu do podłogi. Na każdej stronie ścianki mieszczą się trzy obrazy, co znakomicie sprzyja skupionemu oglądaniu.

Cykl otwiera się stylizowaną dekoracją, przedstawiającą kontury naszych krajów, związane akcentami Pragi, Warszawy i Gdańska. Zdobi ją Gryf, a zamyka inicjał Republiki: CSR.

Pokaz fotografiki czechosłowackiej na II Festiwalu Sztuk Plastycznych w Sopocie w roku 1949, nadesłany przez Czechosłowacki Zwiazek Fotograficzny w Pradze, jakgdyby rewanżuje objazdowy występ naszej fotografiki za granicą. Życzyć należy, iżby ten pokaz zapoczątkował piękny zwyczaj, przerwany przez wojnę, Międzynarodowych Wystaw Fotografiki w Polsce, które stanowią nie tylko cenną wymianę myśli kulturalnej, zagadnień sztuki fotograficznej i idei artystycznej, lecz przyczyniają się do wzajemnego poznania i zbliżenia narodów na płaszczyźnie kultury i sztuki, czyli stanowią nie błahy instrument pokojowej współpracy narodów, szczególnie, jeżeli uwzględnić wielką atrakcyjność tak masowej sztuki plastycznej, jaką jest fotografia.

W dobie walki o Pokój, miłym jest fakt, że spotkaliśmy się z Braćmi Czechosłowakami nad naszym morzem nie tylko w porcie szczecińskim we współpracy gospodarczej, lecz i we współpracy kulturalnej na II Festivalu Sztuk Plastycznych w Sopocie, w którym uczestniczy również malarstwo czechosłowackie. Witamy serdecznie! W skromnym narazie, coprawda pawilonie, lecz z pięknym widokiem na szafirowy o tej porze Bałtyk, łączący nas w pracy, w wypoczynku, w kulturze i sztuce.

Edmund Zdanowski

Dnia 18. 9. 1949 r. w salach Państwowego Muzeum we Wrocławiu otwarta została II Wystawa Fotografiki P.T.F. Oddziału we Wrocławiu. Protektorat nad Wystawą objął Wojewoda Dolnośląski mgr Józef Szłapczyński. Zebranych powitał prezes P.T.F. Oddziału Wrocławskiego prof. dr Witold Romer.

37 fotografów nadesłało 269 fotogramów. Wydany został katalog.

Po otwarciu Wystawy publiczność wysłuchała odczytu „Akcja społeczna fotografiki polskiej", który wygłosił Marian Schulz.

Wrocław, dnia 19 września 1949 r.

PROTOKÓŁ

Jury II Wystawy Fotografiki P.T.F. Oddział we Wrocławiu w osobach:

Przewodniczący: Prof. Dr Witold Romer

Członkowie: Inż. Witold Chromiński, Bronisław Kupiec, Inż. Władysław Markocki, Ks. Dr Piotr Śledziewski.

Przedstawiciel Ministerstwa Kultury i Sztuki: Radca Marian Schulz.

Na posiedzeniu odbytym w Muzeum Państwowym we Wrocławiu w dniu 18 września 1949 r. przyznano następujące nagrody i wyróżnienia:

1. Nagrodę Województwa Wrocławskiego w wysokości zł 10.000.— (zakup) o tematyce śląskiej — Krystynie Gorazdowskiej - Neumanowej za pracę nr 78 „Po setkach lat".
2. Wyróżnienie Ministerstwa Kultury i Sztuki — Edwardowi Hartwigowi — za pracę nr 201 „Graicarek".
3. Wyróżnienie Ministerstwa Kultury i Sztuki — Maksymilianowi Jankowskiemu za całość prac.
4. Wyróżnienie Ministerstwa Kultury i Sztuki — Aleksandrowi Krzywobłockiemu za całość prac.
5. Wyróżnienie Ministerstwa Kultury i Sztuki — Edmundowi Zdanowskiemu za całość prac.
6. Nagrodę P. T. F. Oddziału Wrocławskiego w wysokości zł 10.000,— Bożenie Michalik za całość prac.
7. Wyróżnienie P.T.F. Romanowi Jakimcowi za całość prac.
8. Wyróżnienie P.T.F. Janinie Mierzeckiej za całość prac.
9. Wyróżnienie P.T.F. Józefowi Roznerowi za pracę nr 85 „Iglica na W.Z.O.".

Marian Schulz; Prof. dr Witold Romer; Inż. Witold Chromiński; Ks. dr Piotr Śledziewski; Bronisław Kupiec; Inż. Władsław Markocki

DRUGA WYSTAWA FOTOGRAFIKI P. T. F.

Wrocław, jesień 1949

Pod protektoratem Ob. Wojewody Dolnośląskiego Mgr Józefa Szłapczyńskiego, urządzona przejrzyście i estetycznie w salach Muzeum Pańswowego przez Komitet organizacyjny (prof. Witold Romer, Janina Mierzecka — komisarz wystawy — Bożena Michalik i Henryk Derczyński) wystawa ta czyni nader dodatnie wrażenie.

Jeżeli zabieram głos w tej sprawie, choć nie jestem rzeczoznawcą techniki fotograficznej, czynię to jedynie ulegając miłym zachętom, aby się wypowiedzieć jako widz, któremu nic co jest artystycznym, nowym czy starym, nie jest obojętnym.

Słowo wstępne katalogu wydanego przez Zarząd Oddziału Wrocławskiego P.T.F. wskazuje między innymi na jeden z naczelnych celów wystawy: naoczne pokazanie, w jakiej mierze fotografika jako narzędzie WYRAZU ARTYSTYCZNEGO daje możność rozwoju i wykazania się indywidualnemu talentowi.

Takiemu postawieniu sprawy można tylko przyklasnąć.

Oddział Wrocławski zdobył się ponownie na poważny wysiłek, aby za pomocą starannie dobranych okazów szerzyć zarówno zobrazowanie życia ludzi pracy w Polsce Ludowej jak poznawanie polskiej przyrody, zarówno krajoznawstwa jak kultury patrzenia na wszelkie objawy powszechnego życia; patrzenia wyższego rzędu, tak, aby naprawdę wznosić się wyżej w umiejętności widzenia tego co charakterystyczne i tego, co piękne.

Byłoby otwieraniem drzwi otwartych rozwodzić się nad donosłością fotografiki. To, że na szczęście opiękę nad nią objęło Ministerstwo Kultury i Sztuki jest nad wyraz znamiennym. Fotografika nowoczesna ma i może mieć olbrzymie znaczenie w upowszechnianiu kultury we wszystkich wymienionych kierunkach i w innych jeszcze. Spokrewnia się zarówno z plastyką artystyczną jak i z nauką. Umiejętność widzenia, umiejętność odkrywcza i bezgraniczna w stopniach doskonalenia obejmuje zarówno spostrzeganie coraz nowych rodzajów piękna w odmianach nieskończonych, jak coraz wnikliwszego rozpoznawania właściwości przedmiotów oglądanych. Słusznie powiedziano, że prawdziwy artysta ma wiele wspólnego z naukowcem. Innymi drogami niż nauka zdąża do rezultatów podobnych: do definicji istoty danej rzeczy. Nie każdy widok danego przedmiotu pokazuje go w najwła-

ściwszy, najlepiej objaśniający sposób. Wybór widoku najbardziej charakterystycznego ma poważne wartości poznawcze i artystyczne zarazem. Amatorska zrazu „zabawa" w fotografowanie wciąga w te wysokie cele, a posiada zaletę dostępności dla szerokich mas społeczeństwa. Wbrew wszelkim uprzedzeniom prowadzi do upowszechniania i głębszego zrozumienia nauki i sztuk pięknych w ogóle.

Realistyczny kierunek w sztuce, popierany dziś odgórnie, nie wyklucza wprawdzie ujęć jednopłaszczyznowych, bardziej dekoracyjnych, ale prowadzi zwłaszcza do trójwymiarowych. Fotografika należycie pokierowana zmusza do zastanowienia się nad trudnościami dobrego przedstawienia przestrzeni, a więc do odkrywania zasad kształtowania w tej mierze na płaskim kartonie, tak jak musi je poznać malarz aby na płótnie w a r t o ś c i p r z e s t r z e n n e rzeczywiście wystąpiły, nie ulega zatarciu lub zniekształceniu. Możnaby napisać cały cykl artykułów, wykazując metodę porównawczą, opartą o obrazy znakomitych mistrzów pędzla, jak dalece studium w tej mierze jest pożytecznym dla fotografa, jak bardzo kształci go, w szerokim humanistycznym znaczeniu. A przez pojętnego w tej mierze „ucznia", fotografa, kształcić może szersze sfery widzów. Przy całym uznaniu dla fotochemii i dla fototechniki chodzi tu więc o stopnie doskonalenia się zależne głównie od naszego wzroku, od naszej myśli wzrokowo budującej obraz. Podobnie ma się rzecz z problemem światłocienia i innymi, artystycznie ważnymi.

Uwagi powyższe nasunęła mi wystawa dzięki szczęśliwej myśli Oddziału Wrocławskiego, aby nie ograniczyć się do selekcji prac nadesłanych na podstawie szeroko pojętego apelu, ze szczególnym uwzględnieniem fotografów Ziem Odzyskanych, ale zaprosić ponadto niewiele szczególniej wybitnych indywidualności, jak Edward Hartwig, Aleksander Krzywobłocki i Edmund Zdanowski. Razem z innymi siłami przodującymi, o których niżej, dali oni całej rzeszy wystawców i odbiorców pokaz prac nader pouczających m. in. pod kątami o których mowa. Ukazali równocześnie, jak bardzo różne indywidualności mogą się wyżyć w fotografice. Jest w tym cenna zachęta do ich coraz silniejszego wyzwalania w innych.

Z tego punktu widzenia odpada dyskusja, czy należy trzymać się procederów czysto fototechnicznych, czy też pozostawiać wolność używania zabiegów ręcznych, uzupełniających. Komu chodzi nade wszystko o artyzm uzyskanego, czy oglądanego obrazu i efektu, temu łatwo przyjść może na pamięć aforyzm głośnego filozofa: „wszystkie rodzaje są dobre oprócz rodzaju nudnego". Niemniej nadzwyczajną jest waga coraz nowych osiągnięć i wynalazków w zakresie wypowiedzenienia się metodami czysto fotograficznymi. W tej mierze uderzają na wystawie rezultaty uzyskane zwłaszcza dzięki profesorowi Witoldowi Romerowi (izohelia) bądź przez niego samego, bądź przez jego uczniów przy Katedrze Fototechniki na Politechnice (Nr 133-139) oraz artystycznie ciekawe i kryjące w sobie, podobnie, wiele dalszych możliwości prace Bożeny Michalik (relief i inwersja Nry 67-75) i H. Derczyńskiego (Nry 28-32 szczególniej 31 i 32).

Hartwig wybija się jako stuprocentowy artysta-poeta. Pomimo zdolności do podpatrzenia właściwych oświetleń dla wydobycia wyrazu mocy w plastyce i rzeźbie brył, zwłaszcza architektonicznych (np. fasada z portalem Nr 211), przeważa w nim wielka, pociągająca widza pasja do wszystkiego co jest malarskim nade wszystko. Malarskość tonu, pieszczotliwość oświetleń i prześwietleń, otoki świetliste, co łagodzą lub zwiewnie przesłaniają kontur brył, to znów stopniowe zanikania ich w cieniach i ciemnościach, lub też skąpania ich w eteryczności mgieł, oto jedne z jego najbardziej ukochanych tematów. Choć nastręczają one ogromne dla fotografa trudności, umie opracowywać je rzeczywiście po mistrzowsku. Trudno nawet określić to inaczej i piszę tę pochwałę z całym przekonaniem. Śledząc za tak interesującym uzdolnieniem jego spostrzega się, że stworzył sobie własny indywidualny wyraz wypowiedzi w sposobie widzenia rzeczy, jakby połączonego z odczuwaniem najsubtelniejszych wartości dotykowych w zjawiskach natury jak różnorodna mokrość mgieł, różnorodna miękkość obłoków, oparów czy wód, lub puszystość różnorodnych koron drzewnych.

Talent podobny kojarzy się łatwo z drugim, wywołania w pejzażu czy innej scenarii poetyckiego nastroju. Hartwig próbuje się jednak w różnych zadaniach. Równocześnie oddaje usługi krajoznawstwu (Kazimierz Dolny, Lublin, Pieniny, Tatry); zajmuje się przedstawianiem prawdy o życiu i pracy ludu wiejskiego, jak uprzednio, na wystawie lubelskiej pracy robotniczej po fabrykach. Ale zasługa jego społeczna polega zwłaszcza na uczeniu spostrzegania piękna we wszystkim i w tym szczególnie, co tylu ludzi mija obojętnie jako tak zwaną „zwykłą codzienność" czy to w pracy człowieka czy w życiu przyrody, która wszystko światłem cudownie opromienia i wszystko kształtuje mądrze a szlachetnie. W tej pasji i zdolności jest więc zarazem duża wartość pedagogiczna.

Zupełnie odmienny od niego Krzywobłocki, interesuje widza swym odrębnym zamiłowaniem do stwarzania własnowolnej, coraz to innej gry form, uzyskanych przez fotomontaż wykrojonych reprodukcyj z dzieł rzeźby, architektury i t. p. Zestawia je w sposób najbardziej niespodziany, a dyktowany zamiarem kompozycyjnym, czasem kapryśnym: przy czym część obrazu uzyskuje z własnych rysunków np. architektonicznych obramień. Jest niewątpliwie o wiele trudniejszym do zrozumienia. Całokształt jego nawskroś oryginalnego pokazu pozwala widzowi wniknąć bliżej w świat życia wewnętrznego duszy artystycz-

nej bogatej, co trwa w nieustannym niepokoju poszukiwań za nowymi sposobami komponowania. Wiadomo, że niepokój artystyczny może być bardziej płodny i może prowadzić przez zaciętość w ciągłych próbach i kontrolach własnych, — jak przez filtr klarujący, — do coraz ciekawszych osiągnięć, przez pogłębienie problemu istoty dobrych rozwiązań kompozycyjnych. Podłożem pomysłów Krzywobłockiego zdają się być zainteresowania architektoniczne, a te z natury rzeczy prowadzą do operowania formami oderwanymi od przyrody, bardziej geometrycznymi. Odznaczony za całość pokazu, Krzywobłocki celuje w przyobleczeniu obrazu w jednolitą tonację, przypominającą subtelne akwatinty.

O ile ci dwaj wystawcy odkrywają nam prawdę ich własnego indywidualnego widzenia, o tyle Edmund Zdanowski zdradza przez całość obfitego pokazu skłonności podobniejsze do naukowych, w ścisłości obiektywnego przedstawienia rzeczywistości. Jest już dobrze znanym z precyzji swej fototechniki. Oddaje zwłaszcza rysunkowe bogactwo krajobrazów morskich (Bałtyk) i lądowych prawdę twardej pracy rybaków i życie portów polskich. Kieruje świadomie uwagą widza dając mu pouczające zestawienia: np. „wizja starego miasta", „wizja nowego miasta" (Gdynia z Kamiennej Góry) to znów: „życie na wydmie" (walka krzewów z piaskami) i „śmierć na wydmie" (zeschłe drzewka zaduszone przez wydmy). Uczy więc wnikać w zjawiska charakterystyczne, w których tylu nie umie dojrzeć znamiennego i ciekawego objawu. Podkreśliłbym uzdolnienia jego w kierunku, na który nigdy nie dość kłaść nacisk. W kierunku zdobycia właściwych metod przedstawienia wartości przestrzennych w czym przewyższa niejednego ze zdolnych fotografów, i na tej wystawie. Nie wszędzie u innych piękno przestrzeni i jej charakter zostały należycie wydobyte. Krajobraz wydm i niekończących się piasków, przez monotonię swych płytkich sfalowań wymaga szczególnej czujności oka fotografika. Chodzi o wybór z owych „zasad kształtowania przestrzennego", o których się już mówiło. Zdanowski wprowadza chwyt doskonały: w dali postać ludzka krocząca w dal, odwrócona plecami do nas. Jest ona w mylącym wzrok pustkowiu miarą porównawczą. Od niej ku nam znaczą się coraz większe ślady po jej stopach, grzęznących stale w piasku. Oko wie, że wszystkie one de facto powinny być równej wielkości i dlatego właśnie spostrzegając ich coraz większe perspektywiczne zmniejszenie się uzyskuje właściwe poczucie *stopnia dali i odległości*. Jest to jeden ze sposobów stosowania zasady „linii i punktów powierzchniowych" dla charakterystyki przedmiotu. Szerzenie głębszej wiedzy o tych procederach za Zdanowskim i innymi np. za prof. W. Romerem wedle jego krajobrazu miejskiego z latarniami, zatytułowanego wymownie „Linie", byłoby nadzwyczaj pożądanym. Realizm Zdanowskiego połączony jest ze zmysłem fantastyki. Szczególniej zajmujące są jego zestawienia życia w porcie z niezwykłością zwałów śnieżnych i lodowych przyoblekającym pod bystrym kątem widzenia fotografa, kształt osobliwych potworów. Podobnie w „Sztormie" (Nr 296), wydobył szczęśliwie drapieżność gałęzi.

Należy Zdanowski do tych, którzy umieją ożywić wyobraźnię widza szczególniej szczęśliwą metaforą w podpisie danej pracy (np. „płomień wodny"). Wszelaki kształ jest tym ciekawszym, jeśli budzi w oglądającym przezieranie innego, przez zarysowujące się podobieństwo. Pisał o tym kiedyś, a nader wnikliwie znakomity matematyk i malarz zarazem, śp. prof. Chwistek w studium o „oscylacji wrażeń wzrokowych". Dobry fotograf może i w tym kierunku potęgować życie wyobraźni.

Jakżesz omówić należycie wystawę, w której biorących udział liczymy 37, a prac 269. Choć cały szereg dzieł zasługiwałby na uwagi szczegółowsze, musieliśmy się ograniczyć w tej mierze do szerszego uwzględnienia części z najlepszych, celem bowiem artykułu jest nade wszystko położyć nacisk na pewne wartości fotografiki i na pewne zasługi organizatorów, szczególniej bliskie zainteresowaniom piszącego.

W kolejności notatek wspomnijmy więc chociaż pokrótce, że oczywiście, Jan Bułhak, senior fotografiki polskiej o ogromnych zasługach dał w małym wyborze, rzeczy mistrzowskie jak owe „Winogrona", istna płaskorzeźba prężąca się kształtem, i inne z Ziem Odzyskanych. — Dr Tadeusz Cyprian w „Miłym słoneczku" ukazał z prawdziwym artyzmem wartości plastyczne chropawej faktury ciosów w starej architekturze zestawionej ze staruszką, w Nrze 20 ciekawe refleksy wodne, — Nrze 23 „Targ na kwiaty" piękne walory atmosfery. — M. Cybiński z Katowic dobre zdjęcia z nad Bałtyku, — J. Bielski z Wrocławia piękne krużganki, — W. Grzeszczuk „Wiosnę w Karpaczu". Wymieniając tylko co najważniejsze, podnieśmy duża kulturę artystyczną J. Rosnera z Krakowa, (szczególniej zmysł obrazu w Nrze 86 „Po drodze do Wang), Janusza Bułhaka (junior) „Brukarzy", St. Kopczyńskiego z Wrocławia „Wrocław w 1946", prof. W. Romera „Osiedle góralskie" oraz doskonałe w zestawieniach przestrzennych „4 domki pod Giewontem", — A. Stelmacha z Warszawy (Przedwiośnie), inż. W. Chromińskiego z Malczyc tęgie typy regionalne i portret aktora pełen wyrazu, — J. Strumińskiego „Fabrykę" (ciekawe zdjęcie konstrukcyjne form cylindrycznych), — pigment trójbarwny E. Cukrowskiego z Łodzi, — Dra K. Mędrasia z Wrocławia „Kumoszkę" wzorowe wydobycie walorów plastycznych rzeźby, — J. Mierzeckiej, zasłużonego komisarza wystawy, gumy z Tatr, podobne starym barwnym drzeworytom i pierwszorzędne ujęcie fotografiki ze starej rzeźby (św. Hieronim) i ze starej architektury (szpital św. Anny), — T. Staszczyńskiego z Gdańska (malarskie walory starego

krużganku), — M. Jankowskiego z Gdańska zwłaszcza sieci rybackie z trafnym uchwyceniem wartości przestrzennych (Nr 44), — Z. Radeckiego z Wrocławia (zmysł plastyki w kolumnach katedralnego portalu), — A. Śmietańskiego z Opola „Słoneczną symfonię" i Portal, — K. Neuman-Gorazdowskiej z Wrocławia, prace tak słusznie odznaczone nagrodą ob. Wojewody Wrocławskiego i nie od dziś wyróżniające się poziomem i ujęciem (np. polski kamieniarz nad łukami odnawianej katedry, zmysł wymownego tematu i wartości światłocienia), — znaczniejszy pokaz prac Br. Kupca z Wrocławia (zmysł wartości ornamentalnych w „Kozielcku", zdolność odkrywcza znakomitych zabytków rzeźby z Otmuchowa, piękna budowa chmur w Nrze 125 ze śląskim krajobrazem, wartości przestrzenne w Nrze 119, — W. Markockiego z Wrocławia (walory świetlne, znakomity Nr 132 „Obłok"), — T. M. Sierosławskiego z Lwówka bardzo dobre mury obronne Starego Lwówka, — H. Derczyńskiego z Wrocławia zwłaszcza „Wang" i godny szczególnej uwagi za malarskie transpozycje w izohelli Nr 31 „Głowa", — F. Kaczanowskiego z Lublina „jachcik na Odrze" i „Wysiłek" wedle rzeźby z W.Z.O. — Ks. Koniecznego z Gniezna jedno ale pociągające urokiem zdjęcie „Z Kłodzkich podcieni", — B. Michalikówny zupełne przewaloryzowanie przedmiotów w inwersji i reliefie z dużym artystycznym poczuciem i J. Olmy z Poznania „Natura budzi życie" (skały z Karpacza).

Organizatorzy i wystawcy „dobrze się zasłużyli" swej fotograficznej „ojczyźnie".

Marian Morelowski

II WYSTAWA FOTOGRAFII — WROCŁAW
Jesień — 1949

Myślą przewodnią, która przyświecała organizatorom wystawy była chęć zrobienia przeglądu szerokiej rzeszy fotografujących, ze szczególnym uwzględnieniem fotografów Ziem Odzyskanych — a na tym tle pokazania prac niewielu wybitnych indywidualności, pracujących w dziedzinie fotografiki. Myśl ta zaznaczyła się już w roku ubiegłym, lecz w obecnej wystawie została bardziej konsekwentnie i planowo przeprowadzona.

Ma to na celu naoczne pokazanie różnic indywidualnych na podstawie większego zespołu prac obrazując w jakiej mierze fotografika jako narzędzie wyrazu artystycznego daje możność rozwoju i wykazania się talentowi. Równocześnie zaś wystawa zorganizowana jako doroczny kulminacyjny punkt działalności Towarzystwa budzi duże zainteresowanie i ściąga wielu widzów, dając możność zaproszonemu artyście pokazania swego dorobku szerszym masom. Uczestnikom wystawy zbiorowej zaś daje okazję bliższego zapoznania się z indywidualną drogą tych, którzy wiele wysiłku w swe prace włożyli osiągając nieprzeciętne wyniki.

Przegląd wystawy należy jednak zacząć od omówienia prac ośrodka wrocławskiego jako najważniejszego dla organizatorów. Ośrodek ten razem z członkami Jury dał 13 wystawców, a razem ze Śląskiem 17 wystawców na ogólną liczbę 34. Nie zauważamy nowych zupełnie nazwisk — kurs fotografii urządzony przez Towarzystwo we Wrocławiu nie dał narazie jeszcze wyniku na sali wystawowej. Znajdujemy natomiast przybyłą świeżo do nas J. Mierzecką, która wystawia szereg obrazów w charakterystycznej dla niej mocnej tonacji, oraz jedyne na wystawie fotogramy wykonane w starej, lecz zawsze szlachetnej technice gumowej. Spośród dawniej już wystawiających autorów zasługują na uwagę wrocławskie krajobrazy B. Kupca, znakomite portrety Chromińskiego, izohelie Derczyńskiego. Największą jednak niespodzianką stanowią prace Bożeny Michalik, odznaczające się umiarem i smakiem, wykonane nową zupełnie na tym terenie techniką „inwersji" oraz drugą nieznaną u nas techniką „reliefu". Obie techniki zastosowane z dużym poczuciem artyzmu. Również zwracają uwagę przemyślane kompozycyjnie i dobre technicznie prace Dr Mędrasia, który dotychczas prawie że nie wystawiał.

Z autorów śląskich zawsze interesujący i doskonały technicznie A. Smietański z Opola i Jakimiec z Bytomia.

Z poza śląskich autorów najbardziej może frapujące się prace M. Jankowskiego z Gdańska, komisarza ostatniej wystawy fotografii w Sopocie, który — nieznany dotychczas — wystawił szereg doskonałych, jednolitych w charakterze prac z naszego wybrzeża, zdradzających artystę dojrzałego, świadomego celu i umiejącego posługiwać się środkami technicznymi.

Szczególną atrakcją są jednak wystawy indywidualne — dzięki bardzo różnym indywidualnościom autorów.

Edward Hartwig w stylu swoim przypomina znanego artystę belgijskiego Misonne'a. Znakomity mistrz techniki bardzo starannie opracowuje tonalnie swe pozytywy zmiękczając je równocześnie przy powiększaniu i uzyskując głęboką matową czerń. W opracowaniu świateł obficie posługuje się lokalnym osłabianiem, uzyskując teraz bardzo znaczną zmianę charakteru obrazu przez podkreślenie istotnych dla kompozycji akcentów.

Bardzo ciekawe efekty uzyskuje fotografując przez szybę ze szkła surowego lub posiadającego mniej lub bardziej regularny deseń. W kompozycji poszukuje przede wszystkim malowniczości i efektów patetycznych lub groteskowych. Tematyka obejmuje szeroki wachlarz od tematów społecznych poprzez czysto estetyczne do religii.

Inny zupełnie jest *Edmund Zdanowski*, w technice swej czysto „fotograficzny", nie stosujący żadnych widocznych odręcznych sposobów wpływania na obraz. Fotograficzność jego nie jest jednak suchą, połyskliwą, twardą i ostrą z pod

znaku nowej rzeczywistości, lecz jest miękka i matowa, nie pozbawiona jednak głębokiego naturalizmu. Ujęcie kompozycyjne proste, często deseniowe. Czyste i precezyjne wykończenie fotogramu oddaje naturalne piękno lub majestat rzeczywistości. Podejście do tematu szczerze i bezpośrednio zdradza namiętne zainteresowanie się życiem, przyrodą i człowiekiem.

Zgoła znowuż odmienne są nowe zupełnie w pomyśle, fotomontażowe kompozycje *Inż. Aleksandra Krzywobłockiego.* Posługując się przede wszystkim bliskim sobie materiałem architektonicznym oraz rzeźbą, stwarza obrazy niby to abstrakcyjne, jednakże nie zawiłe, mózgowcze, formalistyczne zagadki lecz graficzne całości oddziaływujące bezpośrednio swym przekonywującym wyrazem i nawet niepozbawione pewnej literackiej treści. Zawsze przy tym są one bardzo udatnie i interesująco skomponowane bez użycia elementów obcych fotografii jak np. stosowana często w fotomontażu ciężka linia konturowa na granicy dwóch wycinków lub pozbawiona tekstury płaszczyzna czarna albo biała, pięknie i czysto „fotograficznie" wykończone, stanowią bardzo ciekawą próbę w tej dziedzinie. Prace te wykazują niezwykłe możliwości komponowania zawarte w tej technice, która jakkolwiek nie nowa, nie zawsze jednak była szczęśliwie stosowana.

Można się spodziewać, że przykład ten zachęci fotografów do opracowywania montaży z własnego materiału fotograficznego, dając kompozycjom treść zaczerpniętą z dzisiejszego życia i zaprzęgając tym samym nową myśl plastyczną w służbę społeczeństwa.

Witold Romer

ŚWIATŁO, KSZTAŁT I KOMPOZYCJA

„Słowo Polskie" Wrocław Nr 264 z dn. 25. IX. 45

W salach Muzeum Państwowego nastąpiło otwarcie II Wystawy Fotografiki. Złożyły się na tę wystawę m. in. artystyczne zdjęcia Edmunda Hartwiga z Lublina, marynistyka fotograficzna Edmunda Zdanowskiego z Gdyni i montaże z elementów fotograficznych Aleksandra Krzywobłockiego z Wrocławia.

Pragnąłbym zwrócić uwagę zwłaszcza na tę ostatnią pozycję, ponieważ stanowi ona zupełnie odrębną, oryginalną dziedzinę sztuki plastycznej, zaś autor jest jedynym chyba plastykiem w Polsce, który poszedł tą trudną drogą i osiągnął zupełnie swoiste, odrębne i frapujące wyniki.

U podstaw twórczości montażowej Krzywobłockiego leży niewątpliwie formalizm, podkolorowany ponadto odcieniem symbolistycznym. I w tym to fakcie bezsprzecznie czai się główne niebezpieczeństwo, jakie zagraża autorowi i jego sztuce. Nawiasem mówiąc, czy utwory Krzywobłockiego wolno zaliczyć nam do dzieł sztuki plastycznej, a czynności wykonywane przezeń przy składaniu owych utworów do artystycznej twórczości?

Po to aby odpowiedzieć na to pytanie wyczerpująco, należało by omówić raz jeszcze i zdefiniować dokładnie pojęcia twórczości i sztuki. Trzeba by powiedzieć raz jeszcze co jest sztuką, a co nią nie jest oraz jakie produkty plastycznego tworzenia zasługują na miano dzieł sztuki, a jakie wchodzą jedynie w zakres mechaniczno-rzemieślniczej produkcji. Definicje tego rodzaju były już wielokrotnie formułowane i powtarzanie ich w ramach zwykłej recenzji nie wydaje mi się celowe. W każdym razie, jeśli tworzenie ornamentu na przykład z elementów skopiowanych z natury wchodzi w zakres czynności twórczej, to czynność składania montaży z fragmentów fotograficznych jest czynnością podobną a więc niewątpliwie twórczą. W każdym razie daleka od mechaniczej pracy. W każdy razie mniej mechaniczna aniżeli najbardziej artystyczne wykonywanie zdjęcia.

To jest jedna strona tematu. Drugą stroną zaś będzie zagadnienie kierunku. Wyraziłem się na początku, że na pół symbolistyczny formalizm leżący u podstaw pracy artystycznej Krzywobłockiego grozi autorowi niebezpieczeństwem. Jest to niebezpieczeństwo rozpłynięcia się w abstrakcyjnej i społecznej sztuce, zrozumiałej jedynie dla szczupłej coraz to malejącej garstki burżuazyjnych odbiorców, a przeto stojącej w najjaskrawszej sprzeczności w stosunku do tego czego dziś wymagamy od sztuki. I tu twórca musi się zdecydować. Sądzę, że odrzucenie części elementów przynależnych do świata sztuki klasycznej, sztuki starożytnej Grecji i Rzymu i nasycenie montaży elementami wyrażającymi współczesność: pracę, rytm maszyny, radość fizycznego wysiłku, cześć dla takiego wysiłku, ukazanie w przecięciach i skrótach pracy robotnika, rolnika, uczonego, artysty, walk o nowe, społecznie pozytywne wartości, nasycenie montaży nową, społecznie przydatną treścią — oto droga, którą powinna pójść twórczość Krzywobłockiego. Byłoby to zaś wielką szkodą, bo plastyk ten ma nerw artystyczny, ukazuje lwi pazur i pasję mogącą rozładować się w sztuce. Może sięgać po zamówienie społeczne w formie np. oryginalnych plakatów, przyozdobić montażami swoimi odpowiednio powiększonymi ściany niejednej świetlicy, hali fabrycznej, szkoły i tym podobne.

Rozpocząłem recenzję tę od nieco po macoszemu potraktowanych przez zawieszenie ich w korytarzu montaży Krzywobłockiego, ponieważ stanowią one najbardziej frapujący odcinek owej wystawy. Pozostałe dwie sale ukazują zdjęcia fotograficzne, z których na specjalną uwagę zasługują prace Hartwiga i marynistyka fotograficzna Edmunda Zdanowskiego.

Jeśli chodzi o fotografie pierwszego, to świadczą one o tym, że autor stara się przede wszystkim o osiągnięcie najwyższego poziomu kompozycji i formy, niezależnie od treści. Trzeba przyznać, że udaje mu się to znakomicie. Fantastycz-

ne efekty światłocieni, zamgleń, zachmurzeń, w duchu impresjonistycznego malarstwa na długo pozostaną w pamięci wrażliwego odbiorcy.

Nieco odmienny wyraz przedstawiają zdjęcia Edmunda Zdanowskiego. Głównym zadaniem jakie autor sobie postawił jest przedstawienie tematyki związanej z wybrzeżem i morzem. Jest to więc przede wszystkim zagadnienie tematyki, żywo odczutej treści aczkolwiek i tutaj znać dbałość o wysoki poziom techniczny i artystyczny. Zdanowskiego pasjonuje morze i życie wybrzeża, które ujmuje w szeregu doskonale skomponowanych, mocnych w wyrazie zdjęć. Nie trzeba chyba wyjaśniać jak bardzo pożyteczna społecznie jest tego rodzaju praca. Jak wspaniale się może przyczynić do zżycia się ludu polskiego z jej szerokim wybrzeżem, z jego wolnym dostępem do morza.

(Brak podpisu — przyp. Redakcji)

Coraz częściej prasa przynosi echa działalności P.T.F. Oddziału w Gnieźnie. Oddział ten wykazuje coraz większą żywotność i coraz większy zakres działalności. Oddział przygotował wystawę o odbudowie Warszawy i w tym celu zorganizował specjalną zbiorową wycieczkę do Warszawy, gdzie zaplanowano fotografowanie wspólne z prof. Janem Bułhakiem. Dochód z tej wystawy przeznaczono na odbudowę Warszawy.

Odbyła się również wycieczka Oddziału do Poznania na Ogólnopolską Wystawę Fotografiki. Postanowiono również zorganizować w październiku lub listopadzie br. III Gnieźnieńską Wystawę Fotografii. Przewidzianych zostało około 600 prac. Protektorat nad tą wystawą objęły miejscowe władze i organizacje.

Zarządowi Oddziału z prezesem R. Skibińskim i viceprezesem p. Bireckim na czele życzymy nadal pomyślnych wyników pracy.

Dnia 30. 10. 1949 r. otwarta została w Gnieźnie III Gnieźnieńska Wystawa Fotografiki. Licznie zebranych gości powitał prezes P.T.F. Oddziału w Gnieźnie Roman Skibiński, podkreślając, że dopiero w Polsce Ludowej fotografika spotkała się z należytym zrozumieniem i poparciem ze strony władz państwowych. Po przemówieniu komisarza wystawy Stanisława Bireckiego otwarcia wystawy dokonał Marian Schulz. Obecni byli przy otwarciu Prezydent miasta Gniezna, Przewodniczący Miejskiej Rady Narodowej oraz zebrani przedstawiciele prasy i goście.

64 fotografów z całego kraju nadesłało 420 fotogramów. Przyjętych zostało 143 prace 62 autorów. Wydany został katalog. Protektorat nad wystawą objął prezes Polskiego Towarzystwa Fotograficznego prok. dr Tadeusz Cyprian.

KONKURS W SŁUŻBIE POKOJU

Powiadamiamy Czytelników, iż opis konkursu „W służbie Pokoju" podamy łącznie z recenzjami w 14 nr naszego pisma.

Ograniczamy się obecnie do danych statystycznych: W dziale fotografii: 207 autorów — 1 118 fotogramów,
W dziale filmu amatorskiego: 30 uczestników, 40 filmów o łącznym metrażu ok. 3 600 m. filmu 16 mm, w tym jeden dźwiękowy.

WYNIKI

Konkursu na fotografię i film pod hasłem „W służbie pokoju".

N a g r o d y w d z i a l e f o t o g r a f i i

Prezydenta R. P. Bolesława Bieruta — złotych 100.000,— Maksymilian Wrocławski — Warszawa, za tryptyk: 1. „Narada produkcyjna w kopalni"; 2. „Nowy podręcznik"; 3. „Uczony i Robotnik".

Marszałka Sejmu R. P. Ob. Wł. Kowalskiego — zł 50.000,— Kazimierz Komorowski — Gdynia, za zespół prac: 1. s/s „Sołdek"; 2. „W sieciarni"; 3. „Rybak Morza"; 4. „Dorsze".

Premiera Rządu R.P. Ob. Józefa Cyrankiewicza — zł 50.000,— Fortunata Obrąpalska — Poznań, za zespół prac: 1. „Zabawa Ludowa"; 2. „Uśmiechy Festivalu".

Ministerstwa Kultury i Sztuki:

I-sza zł 50.000,— Wojciech Kondracki — Warszawa, za fot. „Budowa Trasy W—Z". II-ga zł 30.000,— Bronisław Kupiec — Oporów k/Wrocławia, za fot. „Rekonstrukcja". II-ga zł 30.000,— Zbigniew Pękosławski — Warszawa, za fot. „Za mlekiem". III-cia zł 20.000,— Mieczysław Wątorski — Sopot, za fot. „Ruiny Starego Gdańska". VI-ta zł 15.000,— Eugeniusz Skrzydłowski — Gdynia, za fot. „Na wczasach w Sopocie". IV-ta zł 15.000,— Halina Idziakowa — Katowice, za fot. „Główki wyzłocone słońcem".

Ministerstwa Komunikacji: zł 30.000,— Henryk Nowak — Gdańsk-Wrzeszcz, za fot. „W przestworzach".

Zarządu Miejskiego m. st. Warszawy: zł 30 000 Edward Faikowski — Warszawa, za fot. dyptyk „Idzie nowe".

Fundusz Wczasów K. C. Z. Z.: 2 nagrody po 30.000,— zł:

a) Andrzej Węglowski — Kraków, za fot. „Powrót z wczasów";

b) Tadeusz Link — Gdynia, za fot. „Smacznego".

Ligi Kobiet: zł 25.000,— Roman Burzyński — Warszawa, za fot. „Pielęgniarki".

Ministerstwa Oświaty: zł 20 000,— Franciszek Myszkowski — Warszawa, za fot. „Młode pędy".

Ministerstwa Administracji Plubicznej: zł 20.000,— Piotr Wiszniewski — Bydgoszcz, za fot. „Porządkowanie po odeszłym okupancie".

Wojskowej Agencji Fotograficznej: zł 20.000 Bernard Koszewski—Warszawa, za fot. "Skrzydlaci chłopcy".

Zrzeszenia Kupców Branży Fotograficznej: zł 20.000,— Jerzy Strumiński — Poznań, za fot. „Wieś pracuje dla pokoju".

Ministerstwa Budownictwa: zł 15.000,— F. A. Kaczkowski — Warszawa, za fot. „Dom Nr 44".

Związku Młodzieży Polskiej: zł 15.000,— Adam Johann — Warszawa, za fot. „Budownictwo Socjalistyczne".

Spółdzielni Wydawniczej „Książka i Wiedza": książki wartości 12.000,— zł Edmund Kupiecki — Warszawa, za fot. „Rok 1945".

Związku Autorów, Kompozytorów i Wydawców „Zaiks": zł 10.000,— Edward Hartwig — Lublin, za fot. „Wiosna pokoju".

Polskiego Towarzystwa Fotograficznego Oddziału w Warszawie: zł 10.000,— Jerzy Dygasiewicz — Wąbrzeźno, za fot. „Powrót".

Filmu Polskiego: 10 nagród po zł 10.000,— w materiałach fotograficznych:

a) Stanisław Ziółkiewicz — Poznań, za fot. „Na wirażu";
b) Schabenbeck-Mokrzycka — Warszawa, za fot. „Nie chcemy wojny";
c) Halina Makarewiczowa — Katowice, za fot. „Na szlaku odbudowy";
d) Jarosław Stanisławski — Poznań, za fot. „Spawacze";
e) Leonard Idziak — Tułacz, Katowice, za fot. „Wspólnym wysiłkiem";
f) Janina Kornicka — Poznań, za fot. „Kojec";
g) Roman Wionczek — Łódź, za fot. „Budowa Trasy W—Z";
h) Krystyna Neuman-Gorazdowska — Wrocław, za fot. „Zawalidroga";
i) Henryk Makarewicz — Katowice, za fot. „Na baterii w koksowni";
j) Eugeniusz Haneman — Łódź, za fot. „Budowa Trasy W—Z".

Redakcji „Świat Fotografii": zł 5.000,— Janusz Wilden — Warszawa, za fot. „Będą nowe domy".

Nagrody Instytutu Filmowego w dziale filmu amatorskiego:

I-sza zł 80.000,— Paweł Adam — Warszawa, za film p. t. „Piaskarze".

Dwie II-gie po zł 40.000,—:

a) Ula Budzińska — Poznań, za film p. t. „Poznań Woła";
b) inż. Tadeusz Jankowski — Warszawa, za film p. t. „Warszawa — Stolica Polski".

Dwie III-cie po zł 20.000,—:

a) Roman Burzyński — Warszawa, za film p. t. „Mazury";
b) Bogumił Żebrowski — Warszawa, za film p. t. „Budujemy szybko".

Sekretarz PTF Oddziału w Warszawie
(—) Konrad Urbański
Przewodniczący Jury Działu Filmowego
(—) Jerzy Toeplitz
Przewodniczący Jury Działu Fotografii
(—) Marian Schulz

Warszawa, dnia 15. października 1949 r.

Komunikujemy, iż pod wysokim protektoratem Komitetu Obrońców Pokoju zorganizowany został pokaz fotograficznych prac konkursowych, którego otwarcie nastąpiło 10. 12. 1949 r. w salach Muzeum Narodowego w Warszawie.

12. 11. 1949 r. Związek Zawodowy Pracowników Państwowych, Koło przy Ministerstwie Kultury i Sztuki zorganizowało w salach Ministerstwa pokaz prac fotograficznych oraz filmów nagrodzonych na konkursie. Impreza połączona była z prelekcjami.

W szczecińskim Ośrodku Polskiej YMCA Koło Fotograficzne zorganizowało pierwszą na tym terenie wystawę fotograficzną. 24. 10. 1949 r. odbyło się walne zebranie członków Koła, na którym przewidziano m. in. wybór nowego zarządu.

Przewidziany na 10. 6. 1949 r. termin Wystawa i Konkurs „Szczecin w Fotografii" zorganizowany przez Miejski Wydział Kultury i Sztuki w Szczecinie wskutek licznych próśb ze strony fotografów odroczony został na okres jesieni br. Celem konkursu było zdobycie odpowiednich tematów do opracowania nowych wydań estetycznych widokówek, których brak dotkliwie daje się odczuwać.

Protektorat nad Wystawą objęło Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Szczecinie, ofiarowując 15.000,— zł jako pierwszą nagrodę. W tej samej wysokości wyznaczył nagrodę Prezydent Miasta. Poza tym Zarząd Miejski poczynił starania o dalsze nagrody organizacji i instytucji. Sprecyzowane warunki zostały ogłoszone w prasie.

Znane i zasłużone Państwowe Gimnazjum i Liceum Fotograficzne w Warszawie zorganizowało wewnętrzną wystawę prac swoich uczniów. Dzięki uprzejmości Dyrektora Zbigniewa Pękosławskiego oraz prof. Witolda Dederki mieliśmy możność zwiedzić tę wystawę.

W przygotowaniu są pokazy indywidualne następujących autorów: Tadeusza Cypriana, Benedykta Dorysa, Janiny Mierzeckiej, Zygmunta i Fortunaty Obrąpalskich, Tadeusza Przypkow-

Komunikaty wystawowe

W bieżącym roku na większą skalę podjęta została akcja wymiany wystaw fotograficznych i obsyłania nimi fabryk i zakładów pracy. Akcja ta wprowadziła ożywienie w ogólnopolskim ruchu wystawowym i spełniać zaczyna społeczny i humanitarny postulat zbliżenia sztuki do człowieka pracującego.

W akcji tej wyróżnił się P. T. F. Oddział w Warszawie, dzięki sprężystej i pełnej inicjatywy działalności prezesa Romana Burzyńskiego.

— — —

Jak się dowiadujemy — wysłana została do Rapperswilu Chopinowska wystawa fotograficzna. Wystawę fotograficzną Chopinowską otwarto również w Warszawie w sali Rady Narodowej w kwietniu br.

— — —

W czerwcu koło amatorów-plastyków, robotników Śląskiej Fabryki Dźwigów, urządziło pokaz prac swoich członków. Pokazano prace z zakresu rzeźby, malarstwa i fotografii.

— — —

W sali Ministerstwa Leśnictwa otwarto pokaz szkiców, grafiki i fotografii instrumentów ludowych i strojów regionalnych, przedstawiających osiągnięcia Festiwalu Muzyki Ludowej, zorganizowanego przez Polskie Radio.

— — —

Dnia 10. 4. 1949 r. w Ministerstwie Bezpieczeństwa Publicznego otwarta została wystawa fotograficzna objazdowa, przedstawiająca życie i prace pionierów i komsomolców radzieckich. Bardzo ciekawa jest część wystawy, przedstawiająca zabawy młodych chłopców — pionierów, przygotowujące ich do przyszłej pracy i zawodu. Druga część przedstawia pracę komsomolców. Pokazano młodych bohaterów pracy socjalistycznej, inżynierów, lekarzy, przodowników pracy — tych którzy pracą swoją przyczynili się do podniesienia gospodarki radzieckiej.

W szkole im. Batorego wystawę „Młodzież Z.S.R.R." uzupełniono wykresami, eksponatami i stoiskiem książki radzieckiej.

— — —

W salach Państwowego Ogniska Kultury Plastycznej w Sandomierzu urządzona została staraniem Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego wystawa fotograficzna „Piękno Sandomierza". Wystawa obejmuje 123 zdjęcia. Na wystawie odbywa się plebiscyt, w którym publiczność zadecyduje, które z fotografii będą reprodukowane na widokówkach.

— — —

Objazdem wystawy „Praca robotnika i rolnika" po fabrykach i zakładach pracy zainteresowała się cała prasa polska. Redakcja posiada prawie wszystkie wycinki na ten temat. Jednogłośnie podnoszą one wartość wystawy oraz podkreślają szczęśliwy pomysł wędrówki wystawy. Uznanie należy się w pierwszym rzędzie Zarządowi warszawskiego Oddziału P.T.F. z Prezesem Burzyńskim na czele.

— — —

W Radomiu odbył się dzięki pomocy Redakcji „Życia Radomskiego" pokaz zdjęć Michała Włodarkiewicza. Tematem pokazu były zdjęcia dokumentarne świadczące o zbrodniach niemieckich na terenie b. dystryktu radomskiego.

Oby piękny przykład pomocy zechciały naśladować i inne redakcje.

— — —

W Rennes, w hallu redakcji dziennika „Ouest Matin" otwarto wystawę fotograficzną, poświęconą współczesnej Polsce.

W Wiedniu odbył się pokaz wystawy fotograficznej „Warszawa oskarża", który spotkał się z wielkim zainteresowaniem i wywarł wielkie wrażenie na tamtejszym społeczeństwie.

— — —

W Warszawie pod egidą władz i czynników państwowych zorganizowana została wystawa „Mickiewicz i Puszkin". W wystawie tej znaczną część eksponatów stanowiły zdjęcia, wykonane przez fotografików polskich. Całość wystawy była imponująca. Zorganizowano również na ten sam temat wystawy objazdowe, które wysłane zostały na teren kraju.

— — —

W Państwowym ognisku Kultury Plastycznej w Szczytnie trwała do 26. 6. 49 r. wystawa prac kursistów. Ośrodek fotograficzno-filmowy wziął również udział w tej wystawie i pokazał szereg powiększeń, prac swoich uczniów. Wystawa miała znaczne powodzenie, zwłaszcza wśród młodzieży.

— — —

Powrócił do Kraju z objazdu zagranicznego zbiór prac fotograficznych inż. Włodzimierza Puchalskiego. Zbiór ten na tegorocznej wystawie animalistycznej w Kairo uzyskał poza konkursem złoty medal oraz jedyną nagrodę pieniężną, przyznaną cudzoziemcowi.

— — —

W tegorocznym sezonie letnim w Gdyni czynna była „Wystawa Problemów Morskich". Była to jedna z najciekawszych wystaw tegorocznych. Obficie zaopatrzona w zdjęcia, i to trafnie dobrane — wystawa zrobiła na widzach wybitnie dodatnie wrażenie. Na uwagę zasługiwała świetna kompozycja przestrzenna całości, przejrzyście podająca hierarchię eksponatów oraz śmiałość i smak w pomysłach dekoracyjnych.

— — —

W ramach Roku Chopinowskiego w Moskwie zorganizowana została wystawa pamiątek Chopinowskich, w której ważną pozycję zajmuje 47 dużych plansz fotograficznych. Odtwarzają one najbardziej znane wizerunki Chopina w ujęciu

współczesnych mu artystów, wizerunki najbliższych mu osób, zdjęcia pamiątek znajdujących się w zbiorach Instytutu Fryderyka Chopina w Warszawie lub w Muzeum Narodowym, jego autografy, listy i kompozycje.

Moskwa, stolica kraju o wysokim kulcie dla muzyki Chopina, będzie mogła w przybliżeniu odtworzyć sobie obraz środowiska, w którym żył i tworzył Fryderyk Chopin.

— — —

Na zaproszenie Komitetu Organizacyjnego Międzynarodowego Salonu Fotografiki w Bangalore i Mysore (Indie) Ministerstwo Kultury i Sztuki wysłało prace następujących autorów:

Błochowicz Ksawery — „Robotnik przy spuście surówki z wielkiego pieca"
Bogusz Adam — „Górnik ze świdrem"
Burzyńska Zofia — „Łopata"
Burzyński Roman — „Poranek w porcie", „W przędzalni bawełny", „Montaż przęsła", „Budowa mostu Śląsko-Dąbrowskiego"
Czarnecki Aloizy — „Palacz"
Falkowski Edward — „Szachownica", „Żniwa pod Opolem"
Heneman Eugeniusz — „Kamieniarz"
Hermanowicz Henryk — „Wylewanie urobku z łyżki", „Oczyszczanie błotniarek", „Na nowy siew"
Iszczuk Antoni — „Kładziemy asfalt"
Kwiatkowski Roman — „Pająki"
Kupiecki Edmund — „Budujemy"
Leszczyński Stefan — „Odbudowa — Targi Poznańskie"
Lutyk Leon — „Murarze"
Makarewicz Henryk — „Śląsk pracuje", „Przy wielkim piecu", „Górnik przy pracy"
Obrąpalska Fortunata — „Perlamutto"
Obrąpalski Zygmunt — „W mglistej otchłani".
Strumiński Jerzy — „Przy zasuwie", „Wyładowywanie ochłodzonego koksu"
Rybak Stanisław — „Podczas sztormu"
Staszewski Florian — „Trzeci dzień sztormu"
Wawrzyniak Kazimierz — „Sprawne ręce"
Wrocławski Maksymilian — „Retuszer"
Ziółkiewicz Stanisław — „Spawacz"

— — —

Oddział kujawski P.T.F. zorganizował w Włocławku pokaz objazdowej wystawy fotograficznej „Piękno Ziem Odzyskanych".

— — —

P.T.F. Oddział w Częstochowie ogłosił zorganizowanie WystawyFotografiki. Termin nadsyłania prac oznaczono na 10. 12. 1949 r. Tematyka dowolna. O dopuszczeniu prac decydować będzie Komisja Kwalifikacyjna Oddziału przy współudziale członków Głównej Komisji Kwalifikacyjnej. Sprawozdanie oraz recenzję podamy w następnym numerze.

Do Londynu wysłanych zostało przez Min. Kultury i Sztuki, dnia 26. 11. 1949 r. 65 fotogramów Włodzimierza Puchalskiego na Międzynarodową Wystawę Animalistyczną.

— — —

Komitet Słowiański w Warszawie zorganizował wystawę fotograficzną „Rumunia — kraj naszych przyjaciół", obejmującą 150 zdięć artystycznych, obrazujących prace i osiągnięcia demokratycznej Rumunii. Wystawa czynna była w sierpniu br.

— — —

Dnia 15. 10. 1949 r. w gmachu Zarządu Grodzkiego Przyjaźni Polsko-Radzieckiej w Łodzi (Piotrkowska 272) otwarto wystawę fotografii, obrazującą różne dziedziny życia Związku Radzieckiego. Wystawę zorganizowało Koło TPPR. przy Głównym Instytucie Włókiennictwa. Wystawa czynna była do dnia 26. 10. 1949 r.

— — —

Wydział Kultury i Sztuki Zarządu Miejskiego w Warszawie zorganizował małą wystawę fotograficzną „Od ruin do Trasy W—Z". Wystawa obejmuje 70 fotogramów Czesława Olszewskiego. Pierwszy pokaz odbył się w krużganku Teatru na Wyspie, w Parku Łazienkowskim.

— — —

We wrześniu br. Powiatowy Referat Kultury i Sztuki w Chojnicach zorganizował małą wystawę poświęconą życiu i twórczości Fryderyka Chopina. Wystawa zawierała szereg reprodukcji wykonanych przez Piotra Wiszniewskiego z Bydgoszczy. Umieszczono wystawę w oknie wystawowym przy ul. 31 Stycznia.

— — —

Za Dziennikiem Ludowym (nr 259 z dnia 22. 9. 1949 r.) podajemy, iż staraniem naszych rodaków z Argentyny, którzy samorzutnie podjęli akcję pomocy odbudowującej się Warszawie, zorganizowana została w Buenos Aires wystawa obrazująca zniszczenia naszej stolicy.

Wystawa obejmuje plansze z wykresami, zdjęcia ilustrujące wygląd zniszczonego miasta bezpośrednio po oswobodzeniu i Warszawę w chwili obecnej.

Przeprowadzona z inicjatywy zwiedzających doraźna kwesta pieniężna przyniosła około 1,5 tys. pesów.

— — —

Na zaproszenie, jakie wpłynęło z Związku Fotografów Amatorów na Węgrzech, Polskie Towarzystwo Fotograficzne przystąpiło do organizacji wystawy, która wysłana została przez Ministerstwo Kultury i Sztuki do Węgier. Wystawa węgierska obejmuje prace najwybitniejszych fotografów-amatorów państw Demokracji Ludowych. Wysłane zostały prace następujących autorów.

Burzyński Roman, W-wa, ul. Wiejska 13 m. 13
*„W przędzalni bawełny"
„Ramiona Śląska"
„Budowa Mostu Śląsko-Dąbrowskiego"
Burzyńska Zofia, W-wa, ul. Wiejska 13 m. 13
„Łopata"
Bułhak Jan, W-wa Krasińskiego 18 m. 1
„Iglica"
Cyprian Tadeusz, W-wa, Rakowiecka 41a m. 3
„Łodzie"
Czarnecki A., Toruń, Bydgoska 68
„Palacz"
Falkowski Edward, W-wa, ul. Hoża 72 m. 30
„Szachownica"
*„W śnieżnej dali"
Iszczuk Antoni, Kraków, ul. Wielicka 24 m. 10
*„Wisła dostarcza piasku"
Kupiec Bronisław, Wrocław, ul. Piastów 41
„Narciarz w jeździe"
*„Odra w zimę pod Wrocławiem"
Lelewicz Kazimierz, Gdańsk-Wrzeszcz, ul. Topolowa 2 m. 2
*„Dźwigar"
Leszczyński Stefan, Poznań, Grunwaldzka 23
„Odbudowa"
„Mgła"
Link Tadeusz, Gdynia, ul. 3-go Maja 27 m. 5
„Pech"
Makarewicz Henryk, Łódź, Katowice. Jordana Nr 19 m. 3
„Górnik przy pracy"
*„Praca"
„Przy wielkim piecu"
„Śląsk pracuje"
Milczewski Bolesław, Łódź, Przybyszewskiego 4
*„Lutowanie"
Myszkowski Maksymilian, Poznań, Półwiejska 2
*„Praca"
Nowak Henryk, Gdańsk-Wrzeszcz, Akad. Lek.
„Światło dla wsi"
Olejniczak Leon, Łódź, 11-go Listopada 2
„Plac Wolności nocą"
Poradowski Stefan, Poznań, Chłapowskiego 26
*„Gaszenie koksu"
Rybak Stanisław, W-wa, Szustra 40 m. 1
„Gawędy obozowe"
Strumiński Jerzy, Poznań, Grottgera 10 m. 10
„Przy zasuwie"
„Nad morzem czuwa straż"
„Przy kolektorze"
Wawrzyniak Kazimierz, Łódź, Sienkiewicza 115
„Sprawne ręce"
Wrocławski Maksymilian, W-wa, Puławska 24a
„Retuszer"
Zdanowski Edmund, Gdynia, 3-go Maja 22/24
*„Sztorm"
Ziółkiewicz Stan., Poznań, Dąbrowskiego 143 m 6
„Złocisty deszcz"
„W powodzi światła"
„Spawacz".

*Prace oznaczone gwiazdką zakupione zostały przez Ministerstwo.

W dniach od 14 do 27 maja 1949 r. zorganizowano „Historyczno-dokumentarną wystawę miasta Opola". W uroczystym otwarciu wzięli udział przedstawiciele Władz, Urzędów, Partii Politycznych i organizacji społecznych. Wystawa obejmowała 110 fotogramów formatu 30 × 40 cm, obrazujących zabytki polskości oraz odbudowę i rozwój życia kulturalnego, społecznego i gospodarczego miasta.

Wystawę, która odbiła się szerokim echem wśród miejscowego społeczeństwa, szczególnie zaś wśród ludności miejscowego pochodzenia — zwiedziło 2.384 osób.

— — —

Na III Festiwalu Sztuk Plastycznych w Sopocie, w 1950 r. przewiduje się zorganizowanie pokazu prac konkursu „W służbie Pokoju" oraz 1 wystawy ogólnopolskiej tematycznej i 1 pokazu zagranicznego.

Konkursy

Rozstrzygnięcie konkursu fotograficznego „RZEMIEŚLNIK PRZY WARSZTACIE PRACY"

W sekretariacie Wojewódzkiego Cechu Fotografów odbyło się posiedzenie komisji konkursowej, na którym rozpatrywano nadesłane prace konkursu pod hasłem „Rzemieślnik przy warsztacie pracy". Ogółem zgłoszono 238 prac. Komisja w skład której wchodzili pp. R. S. Ulatowski, prof. Poradowski, artysta rzeźbiarz Niziński, mgr Szrejbrowski, oraz cechmistrz Czarnecki nagrodziło 13 prac. Poza tym wyróżniono 25. Wszystkie nagrodzone i wyróżnione oraz uznane prace wystawione będą w ramach wystawy fotografów z okazji uroczystości Izby Rzemieślniczej.

I Grupa nagrodzonych:

1. „Ciemnia II" — autor: Silski Zygmunt z Poznania; 2. „W kuźni" — autor: Sypniewski J. z Konina; 3. „Rzemieślnik przy odbudowie Bazaru" i „Drukarz" — autor: Maksymilian Myszkowski z Poznania; 4. „Spawacz przodownik" — autor: Dardas Dyonizy z Poznania.

II Grupa nagrodzonych:

1. „Stolarz I" — autorka: Cofta Pelagia z Poznania; 2. „Przy kuciu konia" — autor Korpal Janusz z Poznania; 3. „Murarz" — autor: Tasiemski Marian z Poznania; 4. „Zegarmistrz" — autor: Jęśko Bolesław z Poznania.

III Grupa nagrodzonych:

1. „W atelier fotograficznym" — autor: Mikunicki Józef z Krotoszyna; 2. „Krawiec" — autor: Wróbel J. z Poznania; 3. „Rzemieślnik przy ręcznej grawurze" — autor: Kujawa Wojciech z Poznania; 4. „Współzawodnictwo" — autor: Malach Alfons z Budzynia.

Wyróżniono prace następujących autorów:

Korpal Janusz (Poznań), Włosik Fr. (Września) — dwukrotnie, Silski Zygmunt (Poznań), Maćkowiak Fr. (Wieleń n/Notecią). Pawlik Stanisław (Poznań), Dardas Dyonizy (Poznań), Czub Czesław (Poznań). Prokopowicz Zygmunt (Świebodzin), Zakrzewski Henryk (Poznań), Myszkowski Maksymilian (Poznań), Myszkowski Józef (Poznań), Sip Ludwik (Jarocin), Faliński Albin (Wolsztyn), Malach Alfons (Budzyń), Lachowicz Bronisław (Sieraków), Kubacki Teofil (Nowy Tomyśl), Kaczor Alojzy (Poznań), Jęśko Bolesław (Poznań).

Otwarcie wystawy nastąpi dnia 20. 11. 1949 r. w gmachu Izby Rzemieślniczej w Poznaniu. Wystawa potrwa do dnia 27. 11. 1949 r.

— — —

„Życie Olsztyńskie" (nr 160) doniosło, że Inspektorat Kulturalno-Oświatowy Spółdzielni Wydawniczo-Oświatowej „Czytelnik"" ogłosił konkurs fotograficzny na najpiękniejsze zdjęcie z tegorocznych olsztyńskich Godów Wiosennych. Konkurs — wyłącznie dla fotografów amatorów. Zaprojektowano, iż Jury stanowić będzie sama publiczność, zwiedzająca kilkudniową wystawę prac konkursowych. Przewidziano również wiele nagród książkowych i w formie reprodukcji w wydawnictwach „Czytelnika".

Niestety, nie wiemy, jakie były wyniki Konkursu.

— — —

P.T.F. Oddział w Poznaniu wystąpił z inicjatywą ogólnopolskiego, zespołowego, międzyoddziałowego konkursu pod hasłem „Kraj i ludzie". Konkurs ten jest w fazie organizacji. Jego realizacja nastąpi jesienią 1950 r.

Do sprawy powyższego konkursu jeszcze powrócimy — tymczasem podkreślamy jego ciekawy charakter eksperymentalny, oparty na zasadzie współzawodnictwa grup pracujących i twórczych.

— — —

Tygodnik „Moda i Życie Praktyczne" dorocznym zwyczajem zorganizował na swoich łamach konkurs fotograficzny pod hasłem „Ze wspomnień urlopowych".

— — —

Biuro Turystyki Ministerstwa Komunikacji ogłosiło konkurs fotograficzny pod hasłem „Turystyka w Polsce Ludowej". Termin nadsyłania fotogramów wyznaczono na 20. 11. 1949 r. Sąd konkursowy składał się z 1 delegata Min. Kultury i Sztuki, 2 delegatów P.T.F. oraz 2 delegatów Biura Turystyki Min. Komunikacji. Przewidziano nagrody oraz zakupy prac.

— — —

W „Sportowcu" nr 4 z dnia 1 10. 1949 r. ogłoszony został konkurs fotgraficzny na tematy sportowe, obejmujący zdjęcia dotychczas nigdzie nie reprodukowane. Termin nadsyłania prac upłynął dnia 1. 11. 1949 r. W skład Sądu Konkursowego weszli przedstawiciele: Min. Kultury i Sztuki, Głównego Urzędu Kultury Fizycznej, Redakcji „Sportowca" (Warszawa, ul. Marszałkowska 58) oraz P. T. F.

34 autorów nadesłało 252 fotogramów.

— — —

KONKURS FOTOGRAFICZNY

regulamin na najlepsze zdjęcie o tematyce sportowej.

1. Konkurs organizowany jest przez Główny Urząd Kultury Fizycznej.
2. Każdy uczestnik konkursu może nadesłać dowolną ilość nie reprodukowanych w prasie zdjęć z jakiejkolwiek dziedziny sportu.
3. Przy ocenie zdjęć będzie brana pod uwagę:
   a) trafność uchwyconego momentu;
   b) kompozycja;
   c) technika wykonania.
   Format zdjęć nie mniejszy niż 9 × 12 cm. Papier błyszczący.
4. Za najlepsze zdjęcia przyznane zostaną następujące nagrody:

I nagroda		50 000 zł
II nagroda		30 000 „
III nagroda		20 000 „
IV—XIII nagród	po	5.000 „

5. Zdjęcia należy nadsyłać do Redakcji dwutygodnika „Sportowiec" Warszawa, Marszałkowska 58 do dnia 1 listopada 1949 r. Zdjęcia powinny być opatrzone godłem i szczegółowym opisem, uwzględniającym miejsce i datę wykonania, nazwę zawodu, konkurencję, nazwisko zawodników przedstawionych na zdjęciu i t. p.

Do zdjęcia należy dołączyć zamkniętą kopertę oznaczoną tym samym godłem, zawierającą nazwisko, imię i adres uczestnika konkursu.

Redakcja zastrzega sobie prawo reprodukcji nadesłanych fotografii za wynagrodzenie zgodnie z ustawą o ochronie praw autorskich.

Nadesłane zdjęcia nie będą zwracane.

W skład sądu konkursowego wchodzą przedstawiciele: Min. Kult. i Sztuki. Polskiego Towarzystwa Fotograficznego. Głównego Urzędu Kultury Fizycznej i Redakcji „Sportowiec".

ROZSTRZYGNIĘCIE KONKURSU

na najlepsze zdjęcie o tematyce sportowej

W Głównym Urzędzie Kultury Fizycznej odbyło się posiedzenie jury konkursu na najlepsze zdjęcie o tematyce sportowej.

W skład jury wchodzili:

1. delegat Ministerstwa Kultury i Sztuki;
2. delegat Polskiego Towarzystwa Fotograficznego;
3. dwóch delegatów G. U. K. F.
4. delegat dwutygodnika „Sportowiec".

Jury postanowiło przyznać pierwszą nagrodę za zdjęcie opatrzone godłem „Sportowiec XIII" o tematyce „skok w zwyż" w kwocie złotych 50.000 Ob. Ruszkowskiemu Janowi, W-wa, ul. Barkocińska 13 m. 14.

Ze względu na małą ilość zdjęć do wyróżnienia jury postanowiło włączyć do nagrody II-giej kwotę zł 15.000 — do III-ciej kwotę zł 5.000.

Jury postanowiło przyznać II nagrodę pracom opatrzonym godłem „Wit" Ob. Zarzyckiemu Witoldowi, Wołomin — ul. Wylot 4 m. 4 w kwocie zł 45.000.

nr 228 — Podchodzenie do wejścia na Kanał
„ 231 — Przechodzenie kanału
„ 230 — „ „
„ 236 — Skirlińska w ćwiczeniach na poręczach.
„ 227 — Na sterze.
„ 247 — Asboth (Węgry) w grze ze Skoneckim Wł.
„ 237 — Fehrer (Węgry) w grze z Hebdą.
„ 248 — Ćwiczenia szermiercze juniorów.
„ 249 — „ „ „
„ 229 — Żeglowanie wbeidewind
„ 234 — Salto w wykonaniu Gacy Pawła.

III nagrodę jury konkursu przyznało za pracę opatrzoną godłem „Bogota" Ob. Tomaszkiewicz Wiesław — Kraków, al. Prażmowskiego nr 9/4 za zdjęcia:

nr 124 — Regaty II.
„ 126 — Do zwrotu przez sztag.

Poza tym wyróżniono zdjęcia po 5.000 zł. „Styl" Ob. Przychodzki Kazimierz, Poznań, ul. Umińskiego 24 m 1 za zdjęcie nr 72 Pokaz gimnastyczny, nr 81 Ohnesorge skok wzwyż, „Rapid" Ob. Kaczmarek Zdzisław, Bydgoszcz, ul. Gen. Stalina 26/1 — nr zdjęcia 100 — Start, — „Koziołek" Ob. Kozłowski Ludwik, Gdańsk-Wrzeszcz ul. Montwiłła Mireckiego 2/8, — Start „Wiosna" Ob. Baranowski Warszawa, ul. Sienna 30 p. t. Slalom kajakowy. „Urszula" Ob. Kleczek M. — Bytom ul. Webera 4 p. t. 165 — Olejniczak na wirażu. „Mongol" Ob. Nogaj Jan — Katowice ul. Sikorskiego 7 nr 198 Zenderowski na wirażu.

Sekretarz konkursu.

— — —

Polski Związek Fotografików Warszawa
ul. Walecznych 27 m 9

Warszawa, d. 20. 11. 1949 r.

CENNIK
Polskiego Związku Fotografików

A. *Fotogramy (odbitki) wykonane z negatywów własnych (autorskie) bez prawa reprodukcji:*

1. Format 13 × 18 cm lub mniejszy 250,— zł
„ 18 × 24 „ 500,— „
„ 24 × 30 „ 1.200,— „
„ 1 metr² 12 000,— „
„ 30 × 40 „ 2.500,— „
„ 40 × 50 „ 3.500,— „
„ 50 × 60 „ 5.000,— „

Ceny powyższe rozumieją się za odbitkę wykonaną w technice bromowej i nie obejmują prac wykonanych w technikach specjalnych (np. fotomontaż, wtórnik, przetłok, guma, specjalny retusz pozytywowy negatywowy).

B. *Prace zlecone, bez prawa reprodukcji:*

1. Zdjęcia seryjne, małoobrazkowe :
Ilość zdjęć: 1 — 3 2.000,— zł
„ „ 4 — 10 1.000,— „
„ „ powyżej 10 700,— „
2. Zdjęcia seryjne w formacie 6 × 6 cm:
Ilość zdjęć: 1 — 3 2.000,— zł
„ „ 4 — 10 1.500,— „
„ „ powyżej 10 1.200,— „
3. Zdjęcia seryjne w formacie 9 × 12 — 13 × 18 cm:
Ilość zdjęć: 1 — 3 za 1 szt. 3 000,— zł
„ „ 4 — 10 „ 2.500 — „
„ „ powyżej 10 „ 2 000,— „

Ceny łącznie z odbitką form. 13 × 18 cm. Dalsze odbitki winny być liczone w/g pkt. A Pod mianem serii, rozumie się serie zdjęć jednego rodzaju, (reprodukcje, reportaż, itp.) wykonanych bez konieczności zmiany miejsca pracy i zmiany warunków technicznych. Do prac zamiejscowych dolicza się:

a) zwrot kosztów przejazdu (koleje 2 kl. pośp. autobusy, hotele, pomoc techniczną i t. p.).
b) diety w wysokości zł 1.000,— za 1 dobę:

C. Prawa reprodukcji:

Za prawo reprodukcji obowiązuje honorarium określone aktualnym cennikiem „Zaiksu" lub oddzielna indywidualna umowa z zleceniodawcą.

D. *Prace specjalne:*

Fotogramy wymagające specjalnego opracowania, nie są objęte niniejszym cennikiem. Honoraria za tego rodzaju prace są ustalane każdorazowo przez autora.

Dolną granicę honorarium za fotogram do form. 30 × 40 cm ustala się na zł 5.000,—. W wypadkach wątpliwych odnośnie poziomu prac i wysokości honorarium — opiniuje Komisja Kwalifikacyjna Polskiego Związku Fotografików.

Sekretarz — Prezes
(—) Leonard Sempoliński — (—) Jan Bułhak

za zgodność odpisu: (—) L. Sempoliński

Szkolnictwo fotograficzne

W myśl porozumienia pomiędzy Zarządem Polskiego Związku Fotografików, a Zarządem Głównym Polskiego Towarzystwa Fotograficznego akcję wystaw zagranicznych w kraju i za granicą prowadzić będzie P. Z. F. w porozumieniu z Centralnym Biurem Wystaw wzgl. Biurem Współpracy Kulturalnej z Zagranicą Min. Kultury i Sztuki.

W kwietniu ub. r. zakończony został pierwszy kurs fotografii dokumentarnej, zorganizowany przez Zakład Fotograficznej Dokumentacji Naukowej Politechniki Śląskiej dla studentów tej uczelni, prowadzony przez p. Stefana Polony-Polańskiego. Wyniki i zainteresowanie, jakie wzbudził pierwszy kurs, skłoniły organizatorów do powzięcia myśli zorganizowania drugiego kursu dla zaawansowanych. Jest to też możliwe, że — o ile powstanie Oddział Architektury przy Politechnice Śląskiej — jako przedmiot obowiązkowy Oddziału weszłaby również fotografia. Sądzimy jednak, iż planowanych na ten cel 2 godzin tygodniowo jest stanowczo za mało.

Znaczenie fotografii w odniesieniu do studiów w szkołach technicznych jest sprawą dużej wagi, ponieważ przy obecnym braku wykładowców w szkołach średnich — skraca ona o około 50% czas trwania nauki, dając tym samym znaczne oszczędności w ogólnej gospodarce.

— — —

Jak podaje „Gazeta Robotnicza" (nr 100) w Kłodzku, młodzież zrzeszona w PZZ korzysta z wykładów fotografii. Nauka odbywa się 2 razy w tygodniu w Świetlicy Oddziału PZZ. Urządzonna też została ciemnia.

— — —

Zorganizowany został Zakład Fotografiki na Wydziale Architektury Politechniki Gdańskiej. Celem Zakładu jest kształcenie studentów w fotografowaniu architektury na poziomie artystycznym, wypracowywanie filmów z naukowych wycieczek profesorów i studentów oraz wykonywanie reprodukcji i przeźroczy z rysunków i tablic, jako pomoc naukowa do wyświetlania na wykładach. Zakład dzieliłby się na kurs fotografii oraz kurs fotografiki. Projektodawcą jest znany polski fotografik inż. Kazimierz Lelewicz.

— — —

Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Krakowie projektuje w latach 1945—1955 na Wydziale Projektowania Poligraficznego (II. III, IV rok studiów) zorganizowanie Zakładu Fotografiki.

Zakład miałby na celu uzupełnić studia z zakresu fotografiki, uwzględnić problemy artystycznej fotografii majacej zastosowanie w grafice i przemyśle poligraficznym i w wydawnictwach.

Uniwersytet Jagielloński organizuje w Krakowie Lektorat Fotografiki. Lektorem-adiunktem zamianowany został mgr Jerzy Frąckiewicz, który poza tą działalnością opracowuje obecnie podręcznik dla słuchaczy uniwersyteckich oraz ewent. również dla słuchaczy Państwowych Szkół Asystentów Technicznych.

Komunikaty

Profesor estetyki Uniwersytetu Łódzkiego Mieczysław Wallis kończy książkę o autoportrecie. Będzie w niej rozdział, poświęcony autoportretowi fotograficznemu. Autorowi zależy bardzo na zilustrowaniu tego rozdziału reprodukcjami autoportretów fotografików polskich. Kto więc z fotografików posiada dobry autoportret proszony jest o nadesłanie go (wraz z bliższymi danymi) pod adresem prof. Wallisa: Łódź, ul. Narutowicza 107 m 3.

— — —

Z Czechosłowacji donoszą, iż tamt. fabryka państwowa „Meopta" wyprodukowała aparaty fotograficzne wielkości pudełka zapałek. Aparat taki wykonuje 50 zdjęć na taśmie filmowej 16 mm. Aparaty te mają niebawem przybyć także do Polski.

— — —

Jak się dowiadujemy, w przyszłym roku zasłużony fotografik polski, Antoni Anatol Węcławski obchodzić będzie 25-lecie swej pracy w fotografii. Anatol Węcławski jest obecnie wykładowcą w Państwowym Gimnazjum i Liceum Fototechnicznym w Warszawie.

— — —

Zarząd Główny Związku Zawodowego Pracowników Poczt i Telegrafów zamierza zorganizować w Warszawie wystawę fotografii członków Związku. W chwili obecnej przy Zarządzie Głównym Związku tworzy się zespół fotografów. Zespół ten zajmować się będzie fotografią o tematyce, związanej z pracą pocztowców.

— — —

Ministerstwo Kultury i Sztuki zamierza przystąpić do realizacji zamkniętego konkursu na portrety fotograficzne przodowników pracy. Dalsze informacje na ten temat podamy w następnym numerze.

— — —

W trosce o byt polskiej amatorskiej twórczości wąskotaśmowej toczyły się ostatnio przez dłuższy czas debaty nad właściwą formą organizacyjną. Istnieją różne projekty. Sprawa nie jest jeszcze przesądzona i z pewnością decyzja powzięta zostanie z uwzględnieniem interesów twórców i P. P. „Filmu Polskiego". Wytyczne i założenia P. P. „Film Polski" zmierzają słusznie do takiej formy organizacyjnej, która zrealizuje społeczne zapotrzebowanie w tym zakresie i zapewni napływ nowych sił do działań w poważnej skali państwowej.

— — —

Wobec ogłoszenia konkursu „W służbie Pokoju", który tematycznie obejmuje szeroki zakres zagadnień, okazało się zbędne ogłaszanie projektowanych odrębnych konkursów „Wczasy", „Wychowanie dziecka" i „Służba Polsce" — jako objętych tematem „W służbie Pokoju". Istnieje na-

tomiast projekt zorganizowania konkursu fotograficznego wyłącznie o tematyce sportowej oraz konkursu marynistycznego, dostępnego wyłącznie dla marynarzy.

— — —

Odbyły się posiedzenia Podkomisji Precyzyjno-Optycznej Wydziału Mechaniki Polskiego Komitetu Normalizacyjnego w sprawie wytycznych ustalenia typów krajowej produkcji aparatów fotograficznych. Istnieje projekt produkcji najpierw aparatu taniego, dostępnego dla użytku najszerszych rzesz, uwzględniającego jednak nowoczesne wymagania techniczne.

— — —

Przy Wydziale Chemii Polskiego Komitetu Normalizacyjnego powstała dnia 4. 6. 1949 r. we Wrocławiu Komisja Fotograficzna. W skład Komisji weszli: Prof. dr Witold Romer — jako przewodniczący, Dr Tadeusz Cyprian — jako Prezes P.T.F. — Inż. Mikołaj Iliński — z ramienia P. P. „Film Polski" oraz dwaj dalsi członkowie. Przewidziane jest rozszerzenie składu Komisji.

Komisja będzie opracowywać lub też współpracować w następujących działach: 1. Materiały światłoczułe; 2. Procedury fotograficzne; 3. Chemikalia i surowce; 4. Określanie czasu naświetlania; 5. Kinematografia; 6. Kamery; 7. Projektory do obrazów nieruchomych i przeźrocza; 8. Urządzenia laboratoryjne; 9. Techniki specjalne; 10. Słownictwo fotograficzne; 11. Odbitki dla celów prasowych; 12. Różne.

Na posiedzeniu postanowiono przystąpić w pierwszej kolejności do prac, dotyczących działu materiałów światłoczułych, chemikalii i słownictwa.

— — —

Zainteresowanych powiadmiamy, iż dzięki pomocy Min. Kultury i Sztuki zorganizowana została poważna biblioteka fotograficzna w Zarządzie Głównym P. T. F. Istnieje również spory dział podręczników i dzieł fotograficznych w Bibliotece Ministerstwa Kultury i Sztuki, dostępny za poleceniem Referatu Fotofrafiki.

— — —

Ministerstwo Kultury i Sztuki przyznało w 1949 roku szereg stypendiów i zasiłków fotografikom polskim, którzy bądźto zasługiwali na pomoc w trakcie wykonywanej pracy, bądź też wyróżnili się pilnością w zakresie swej pracy. Udzielona została również pomoc o typie charytatywnym. Ministerstwo przewiduje również na przyszłość dalszą akcję stypendialną i pomocy charytatywnej. Prawdopodobnie stypendia obejmą także wyjazdy za granicę. Dotyczą one zarówno młodzieży uczacej się w szkołach fotograficznych, jak i dorosłych.

Zainteresowanych powiadamiamy, że Powszechne Domy Towarowe posiadają następujące aparaty fotograficzne: Komsomolec (cena 7.000 zł), Kineexakta (Biotar 1:2), Kijew (cena 185.000 zł), Praktiflex obj. 1:3,5 (w cenie 45.000 zł) z objektywem fluorowanym 1:3,5 (w cenie 50.000 zł) z obj. 1:2 (w cenie 80.000 zł).

Punkty sprzedaży Centrali Przemysłu Precyzyjno-Optycznego oprócz wyżej wym. Praktiflexów posiadają również Ikonty 6×9 cm z Nowarem 1:4,5 (w cenie 20.000 zł).

Z zycia organizacyjnego

P. T. F. w Częstochowie.

W czasie od 25. 5. — 22. 6. 49 r. zorganizowany został kurs fotografii dla członków Towarzystwa. Kolejno odbyły się wykłady: J. Cicheckiego „Aparaty fotograficzne i sprzęt" — F. Sabelmana „Zjęcia, materiał negatywowy, czas i tabela naświetlań, światłomierze" — Stanisława Krakowiaka „Technika powiększeń" — M. Kołakowskiego „Filtry i ich zastosowanie" — J. Cicheckiego „Człowiek w fotografii" — S. Wielochowskiego „Fotografia ojczysta" — M. Kołakowskiego „Kompozycja obrazu fotograficznego".

Cykl wykładów zakończył pokaz Instytutu Filmowego.

— — —

W związku z rokiem Chopinowskim P. T. F., Oddział w Warszawie, odbyło wycieczkę do Żelazowej Woli, miejsca urodzenia Chopina. W hołdzie dla genialnego artysty wpisano się do księgi pamiątkowej. Zwiedzono również zabytki pochopinowskie oraz piękny park.

— — —

Dnia 26. 5. 49 r. w Warszawie Walne Zgromadzenie „Zaiksu" powołało do życia nowe władze. Prezesem Rady Naczelnej wybrany został Jarosław Iwaszkiewicz. Prezesem Zarządu Głównego Stanisław Ryszard Dobrowolski. Dyrektorem Generalnym jest dr Walery Jastrzębiec-Rudnicki.

— — —

27. 5. 49 r. odbyło się Walne Zgromadzenie Sekcji Twórczości Fotograficznej, które wybrało nowy skład Zarządu Sekcji w osobach: Marian Schulz — przewodniczący, Gustawa Jackowska — wiceprzewodniczący, Alfred Funkiewicz — sekretarz, Jan Bułhak i Zygmunt Wdowiński — członkowie, Edward Falkowski i Jerzy Baranowski — zastępcy członków.

— — —

25. 4. 49 r. odbył się w Poznaniu Walny Zjazd Związku Kupców Branży Fotograficznej. Przewodniczył Zjazdowi płk. Ignacy Płażewski. Obecni byli w charakterze gości: delegaci P.P. „Film Polski" Dyr Borkowski i Nacz. Urbański, delegat Kupców-Optyków i inni.

Kilkugodzinne debaty, związane z obszernym referatem sprawozdaniem prezesa Ignacego Płażewskiego, przyniosły wielu zebranym uczestnikom ideowe i praktyczne wskazania oraz wyjaśnienia, tudzież określenia roli kupca branży fotograficznej w obecnym układzie społeczno-gospodarczym.

Po dyskusji, obradach i wspólnym obiedzie uczestnicy zbiorowo zwiedzili Ogólnopolską Wystawę Fotografiki w Muzeum Wielkopolskim.

— — —

P. T. F. Oddział w Gdańsku celem popularyzacji piękna Szwajcarii Kaszubskiej zorganizował 20. 10. 49 r. w lokaluYacht Klubu Polskiego w Sopocie wyświetlanie barwnych przeźroczy, obrazujących okolice Jeziora Ostrzyckiego i Jeziora Wielkie Brodno. Wyświetlanie odbyło się w ramach wieczoru twórczości fotograficznej.

— — —

Polskie Towarzystwo Fotograficzne
Oddział w Warszawie

VI Kalendarzyk Imprez

Październik — listopad — grudzień 1949 roku

WIECZORY DYSKUSYJNE

Wieczory odbywają się co drugą środę w świetlicy ZAIKS-s przy ul. Śniadeckich 10 o godz. 18,30

28. 5. X. — Witold Dederko: „Rola społeczna fotografii".
29. 19. X. — Inż. Jerzy Remiszewski „Fabrykacja materiałów światłoczułych".
30. 2. XI. — Tadeusz Lubosiewicz (Poznań): „Założenia soc-realizmu w sztuce (plastyce i fotografii").
31. 16. XI. — Prof. Witold Romer (Wrocław): „Odtworzenie barwy w fotografii".
32. 30. XI. — Mgr Zbigniew Pękosławski: „Drogi i możliwości rozwoju fotografii w Polsce Ludowej".
33. 14. XII. — „Nasze zdjęcia na ekranie". Pokaz fotogramów Członków Oddziału, Dyskusja. (Patrz objaśnienia w okólniku nr 8).

W czasie wieczorów czarna kawa.

— — —

SEKRETARIAT, BIBLIOTEKA, CZYTELNIA czynne przy ul. Śniadeckich 10 II ptr. w środy i piętki — godz. 17,30 — 19,00.

ADRESY ODDZIAŁÓW P. T. F.

Częstochowa — Al. Kościuszki 27 m 4
Gdańsk — Jaśkowa Dolina 6c
Gniezno — Stalina 4
Katowice — Plebiscytowa 7 (E. Poloczek).
Kraków — Św. Agnieszki 5
Grodzisk Mazowiecki — Skarbka 3 m 2
Lublin — Krak. Przedmieście 23 (p. Kaczanowski)
Łódź — Al. Kościuszki 13
Opole — Kołłątaja 16, II p.
Poznań — Sołacka 13
Śrem — Rynek 4
Toruń — Chełmińska 6
Warszawa — Śniadeckich 10
Wrocław — Bisk. Nankiera 7 II p.

— — —

SPRAWY FOTOGRAFÓW ZAWODOWYCH

Biuro Cen Ministerstwa Handlu Wewnętrznego przystąpiło do opracowania instrukcji dla Komisji Cennikowej w sprawie ustalenia cenników za usługi zakładów fotograficznych.

— — —

CENY FOTOGRAFII I ODBITEK
będą znormalizowane

Komisja Cennikowa na m. Łódź przystąpiła do opracowania projektu cennika dla łódzkich zakładów fotograficznych.

Do cennika wprowadzone będą opłaty nie tylko za zdjęcia zawodowe do legitymacji, ślubne itp., ale również za wszelkiego rodzaju prace dla amatorów, a więc za wywoływanie błon, odbitki stykowe, powiększenia itp.

Wprowadzenie takiego cennika okazało się konieczne z uwagi na mającą się niedługo rozpocząć akcję wydawania dowodów osobistych, co spowoduje wielki napływ klientów do zakładów fotograficznych. Poza tym w niektórych zakładach pobierane są zbyt wysokie opłaty za różne prace, co odstrasza amatorów fotografii.

— — —

PODZIAŁ ZAKŁADÓW FOTOGRAFICZNYCH
na kategorie

Z dniem 14. 8. 49 r. weszło w życie zarządzenie Min. Handlu Wewnętrznego z 21. 7. 49 r. w sprawie normowania wynagrodzeń za usługi w zakresie rzemiosła fotograficznego (Monitor Polski nr A — 48).

W myśl tego zarządzenia, zarządy cechów fotografów mają w terminie do 22. 8. 49 przedłożyć starostwom (w miastach wydzielonych — zarządom miejskim) spisy zakładów fotograficznych w 3 egzemplarzach z wnioskiem o zaliczenie do jednej z trzech ustanowionych kategorii dla tego rzemiosła.

Jako podstawę do zaliczenia zakładów fotograficznych do jednej z tych kategorii przyjmuje się poziom wykonania pracy i rodzaj urządzeń technicznych, jako kryteria dodatkowe. Starostwa (zarządy miejskie miast wydzielonych) winny w terminie do 1 września 1949 r. zaliczyć zakłady fotograficzne do odpowiedniej kategorii.

Zarządy cechów fotografów mają w terminie 5 dni od dnia otrzymania orzeczenia o zakwalifikowaniu poszczególnych zakładów do odpowiednich kategorii, powiadomić je o tym na piśmie za potwierdzeniem odbioru z równoczesnym pouczeniem o treści niniejszego zarządzenia.

Komisje cennikowe przy starostach i prezydentach miast wydzielonych — po zasięgnięciu opinii miejscowych cechów fotografów — mają opracować w terminie 14 dni wnioski, dotyczące wyso-

kości wynagrodzeń za wykonanie różnych typów usług w ramach trzech kategorii zakładów fotograficznych i przedstawić je komisji cennikowej przy wojewodzie dla ustalenia tych wynagrodzeń. Komisja cennikowa przy wojewodzie ustala wynagrodzenia za omówione usługi w terminie 7 dni od dnia otrzymania powyższych wniosków oddzielnie dla każdego powiatu i miasta wydzielonego. Ustalone wynagrodzenia obowiązują do czasu ich zmiany przez komisje cennikowe.

Wszystkie zakłady fotograficzne są zobowiązane wywiesić na widocznym miejscu w ramach napis powiadamiający, do jakiej kategorii został zakład zaliczony i jaka jest wysokość wynagrodzenia za poszczególne usługi.

— — —

CENNIK dla zakładów fotograficznych

Niebawem komisje cennikowe przy starostach i prezydentach miast wydzielonych przystąpią do opracowania projektów cenników za wykonanie typowych usług w zakresie rzemiosła fotograficznego.

Cenniki te w myśl instrukcji Biura Cen Min. Handlu Wewn. z dnia 29. 7. 49 r. mają objąć wymienione niżej usługi:

a) wykonaine zdjęć legitymacyjnych o rozmiarach 4×6 cm i 5×8 cm (po 3 i 6 odbitek);
b) wykonanie następujących prac amatorskich: sporządzenie odbitek o rozmiarach 6×9 cm, wywołanie filmu o rozmiarach 6×9 cm, wywołanie filmu małoobrazkowego (Leica oraz innych) oraz wykonanie powiększeń o rozmiarach od 6×9 cm do formatu pocztówkowego.

W związku z tym komisje cennikowe zwrócą się do poszczególnych cechów fotografów o dostarczenie aktualnych kalkulacji powyższych usług. Żądane kalkulacje winny być oparte na następujących składnikach kosztów własnych:

I. koszt surowca i materiałów pomocniczych;

II. koszt robocizny (robocizna bezpośrednia, świadczenia i ubezpieczenia pracownicze);

III. koszty ogólne obejmujące: a) wynagrodzenie pracownika umysłowego; b) świadczenia socjalne; c) koszty lokalu użytkowego (komorne, remont i konserwacja lokalu, opał, oświetlenie, utrzymanie porządku, telefon i inne); d) energię obcą (prąd elektr. jako siła, gaz, woda); e) podatki i opłaty (podatek od lokali, podatek od szyldów, karta rejestracyjna, składki cechowe); f) amortyzację aparatów i urządzeń; g) ubezpieczenie od ognia i kradzieży; h) inne koszty ogólne (materiały kancelaryjne jak książki, druki, atrament, porto pocztowe, opakowanie, koszty przejazdów, koszty reklamy, koszty naprawy aparatów fotograficznych, ryzyko nieudania się zdjęć);

IV. zysk właściciela warsztatu;

V. podatek obrotowy.

Zysk netto zakładu fotograficznego III kat. został ustalony w wysokości 15% wszystkich kosztów własnych.

Dostarczone przez cechy materiały będą przez komisje cennikowe przy starostach i prezydentach miast wydzielonych gruntownie przeanalizowane i z odpowiednimi wnioskami przesłane do wojewódzkiej komisji cennikowej, która po rozpatrzeniu tych wniosków ustali cenniki oddzielnie dla każdego powiatu i miasta wydzielonego według poszczególnych kategorii zakładów.

Cenniki ustalone dla zakładów fotograficznych III kat. będą stanowiły podstawę dla ustalenia cenników dla II i I kat. zakładów. Przez zastosowanie mnożnika 1,3 do cennika dla III kat. zakładów będzie ustalony cennik dla zakładów II kat., zaś przez zastosowanie mnożnika 1,5 do cennika III kat. zakładów zostanie ustalony cennik dla zakładów I kat. (z ważnych powodów lokalnych mnożniki te mogą być obniżone lub podwyższone o $^{2}/_{10}$).

Ustalone przez Komisje Cennikowe wynagrodzenia maksymalne za wykonanie poszczególnych usług w zakresie rzemiosła fotograficznego nie mogą być wyższe od pobieranych przez zakłady fotograficzne cen przed ich ustaleniem.

— — —

Wojewódzki Cech Fotografów na okręg kielecki zorganizował w końcu kwietnia 1949 r. wystawę fotografii artystycznej w połączeniu z ogólnopolskim zjazdem fotografów.

— — —

W Olsztynie powstała spółdzielnia pomocnicza przy Cechu Fotografów. Do Zarządu Spółdzielni weszli Ob. Ob.: Osadca, Boniecka i Gaweł.

— — —

9 lipca 49 r. (w dzień św. Weroniki, patronki fotografów) odbyły się uroczystości cechowe fotografów zawodowych. I tak w Warszawie uroczystość ta zbiegła się z 50-leciem cechu Warszawskiego, który zarazem w dniu tym połączył się z Cechem Fotografów Województwa Warszawskiego, obchodzącym 25-lecie swej pracy. Wyjątkową uroczystość po nabożeństwie uczczono wspólnym uroczystym zebraniem oraz wręczeniem dyplomów i odznak. Tradycyjna lampka wina zakończyła uroczystości rodzinnym nastrojem.

Sprawy fotografów zawodowych

W Poznaniu odbyła się uroczysta akademia, w czasie której wręczono dyplom uznania p. Romanowi Stefanowi Ulatowskiemu za 55-letnią służbę w fotografii polskiej i zasługi organizacyjne w fotografii zawodowej. Po części artystycznej, uroczystości i wspólnym obiedzie w Parku Sołackim otwarto wystawę prac uczniów Cechu.

Uroczystości powyższe przepojone były dążeniem do ugruntowania wśród fotografów zawodowych poczucia godności pracy zawodowej oraz troską o podniesienie poziomu tej pracy, co coraz wyraźniej bywa akcentowane i coraz lepiej realizowane.

Redakcja przyłącza się do życzeń pod adresem Cechów i Jubilatów.

Również święto pracy zawodowej obchodził uroczyście Cech Fotografów w Katowicach. Po oficjalnych uroczystościach nastąpiło otwarcie wystawy szkoły fotografów. Wystawionych zostało ponad 80 prac. Sąd konkursowy w osobach K. Heskiego, prof. Wojnowskiego i K. Gargula przyznał wyróżnionym nagrody. Przewodniczącym obrad był p. Tadeusz Semrau, okolicznościowy referat wygłosił p. St. Pituch.

— — —

WYSTAWA FOTOGRAFICZNA
w Warszawskim Cechu Fotografów

Warszawski Cech Fotografów, dążąc do podniesienia poziomu prac swoich członków, zorganizował w lipcu ub. r. małą zamkniętą wystawę fotograficzną.

Wystawa liczy ok. 40 prac, przeważnie z zakresu portretu — tej najbliższej dziedziny fotografa zawodowego.

Wystawa ta jest żywym zwierciadłem poziomu artystycznego warszawskich fotografów. Większość prac — to typowa „fotografia zawodowa", którą z zamiłowaniem uprawiają nasi zawodowcy, tłumacząc się tym, że takich „robót" żądają klienci. Tłumaczenie naogół słuszne, lecz mam pewne wątpliwości, czy w wypadku nagłej zmiany gustu publiczności (proszę się uspokoić — do tego prędko nie dojdzie!), taki typowy fotograf — mógłby podnieść swój poziom. Myślę, że tylko bardzo nieliczni zdołaliby się wyrwać z bezmyślnej maniery, w której wyrośli od dziesiątków lat. Rozmyślając dalej, zastanawiam się, któż to taki „urabiał" gusty Sz. Klienteli? Aptekarz? Dorożkarz, czy organista? I czy rzeczywiście tylko na takie rzeczy jest zapotrzebowanie?

Wydaje mi się, że jest w tym trochę przesady, przeważnie takie tłumaczenie jest przysłowiowym parawanem, za którym kryje się wstydliwie małe poczucie smaku artystycznego naszych fotografów.

Gdyby rzeczywiście istniało tylko takie zapotrzebowanie, nie mogłyby się utrzymać zakłady, których poziom bardzo daleko odbiega od smutnej rzeczywistości. Skoro takie zakłady egzystują, jest dowodem, że niekoniecznie trzeba uprawiać szmirę, aby mieć odbiorców.

Bardzo dobrze się stało, że Zarząd Cechu, zdając sobie z tego sprawę, powziął zamiar urządzania wystaw zawodowych, gdzie obok rzeczy interesujących i dobrych — znajdują się prace słabsze. Uważam takie wystawy za bardzo pożyteczną szlachetną samokrytykę zawodową, tak konieczną dla rozwoju zawodu fotografa.

Wstępne wrażenie, jakiego doznałem — to wyraźnie występujące dwa poziomy. Jeden, bardzo licznie reprezentowany, nazwałbym delikatnie „kierunkiem normalnym", drugi zaś — to prace, w których widać, że ten, kto je wykonał — wie, czego żąda od siebie i od swego dzieła.

Niezawodna p. Schabenbeck-Mokrzycka w portrecie dziewczynki pokazała, jak można prostymi środkami osiągnąć doskonałe wyniki. Druga jej praca — pani w swetrze — jest kompozycyjnie ciekawym obrazem. Prace tej artystki wybitnie wyróżniają się z całej wystawy, lecz wyglądałyby lepiej w... osamotnieniu.

Ciekawie zapowiadającym się autorem jest p. Mikołajewski. W jego działalności widać, powiedziałbym, „rozdwojenie jaźni". Obok kilku prac typowo zawodowych, normalnie banalnych, spotykamy świetny portret robotnika. Mamy nadzieję, że skoro p. Mikołajewski potrafi „i tak i tak", to należy się spodziewać, że wybierze to drugie tak...".

Portrety p. Miernickiego zwracają uwagę ciekawym ujęciem i bardzo byśmy chcieli widzieć na takim poziomie... wystawę zakładową.

Jedyną reprezentantką pejzażu i fotografii rodzajowej jest p. Miłobędzka-Oliwkowska. Jej fotogram „Babunia przy oknie" jest bardzo miłym i posiadającym dużo wdzięku obrazem. W pejzażu zimowym p. Miłobędzka pokazała, co można „zrobić" ze śniegu. Bardzo się dziwię, że Szan. Autorka tak się zakonspirowała i nie bierze udziału w wystawach fotografiki.

Studium dziecka w koszulce dał p. Niemczyński. Praca poprawna — lecz mało indywidualna.

Patrząc na panią z zadartą szyją p. Jankowskiego, przypominam sobie dziecinne lata, gdy w okresie secesji oglądałem mnóstwo takich portretów... Z następnego fotogramu „Po polowaniu" dowiedziałem się, że pies majolikowy może służyć do tegoż celu.

Studium portretowe p. Kropiwnickiego jest dowodem, że autor poszukuje właściwej drogi.

Z prac „zawodowych" wyróżnia się dama z kwiatkiem p. Stolarczyka. Pogoda i wiosna.

Prace p. Dunin-Bartodziejskiej posiadają za dużo sztucznego efektu i dlatego trudno jest coś o nich powiedzieć.

Wystawa w każdym razie — pożyteczna.

Leonard Sempoliński

— — —

Z okazji jubileuszu 30-lecia istnienia Izby Rzemieślniczej w Poznaniu odbyła się w czasie od 20. — 27. 11. 49 r. w sali Izby Rzemieślniczej Wystawa Konkursowa Prac Fotograficznych pod hasłem „Rzemieślnik przy warsztacie pracy".

W ramach uroczystości związanych z 20-leciem działalności Izby Rzemieślniczej w Warszawie, za wiedzą Departamentu Drobnego Przemysłu i Rzemiosła w P.K.P.G. — Izba Rzemieślnicza w Warszawie postanowiła zorganizować m. in. wystawę-konkurs prac fotografów zrzeszonych w Cechu Fotografów m. st. Warszawy i woj. warszawskiego. Jako tematykę prac wystawowych przewidziano zasadniczo pracę, odbudowę, osiągnięcia gospodarki socjalistycznej oraz inne tematy, pod warunkiem odpowiedniego poziomu.

Przewidziano, że Komisja Kwalifikacyjna powołana przez Cech Fotografów wyeliminuje wpierw 50—60 prac na wystawę, która potrwa około 10 dni, a następnie sklasyfikuje i nagrodzi odpowiednie prace.

Termin nadsyłania prac oznaczono na 10. 12. 1949 roku.

— — —

Dr Tadeusz Cyprian:
TECHNIKA NOWOCZESNEJ FOTOGRAFII
str. X + 452. W. Wilak, Poznań 1949.

Od wielu lat nie mieliśmy w naszym języku dobrego podręcznika fotografii i już przed wojną dawał się odczuwać brak nowoczesnej książki z tej dziedziny. W okresie wzmożonego ruchu wydawniczego po wojnie na półkach księgarskich ukazało się wiele wydawnictw z tego zakresu, ale były to albo książki fragmentaryczne, albo na bardzo niskim poziomie. Podręcznik dr Cypriana, amatora w dziedzinie fotografii, lecz o szerokim doświadczeniu i autora o niespotykanej sprawności i pracy zapełnia tę lukę w sposób bardzo zadowalający.

Spis rozdziałów daje przybliżony obraz treści książki:

I. Aparat, obiektyw i format;
II. Film;
III. Technika zdjęcia;
IV. Przy sztucznym świetle;
V. Różne dziedziny fotografii;
VI. Wywoływanie;
VII. Pozytyw;
VIII. Powiększanie;
IX. Wykańczanie obrazów;
X. Światło i barwa;
XI. Błędy w fotografii;
XII. Słowniczek nazw odczynników fotograficznych.

Obszerny, napisany przyjemnie lekkim łatwym stylem, nie zadawala się zestawieniem recept i wiadomości, lecz porządkuje je i wybierając z pośród bezliku formuł tylko te, które istotnie się czemś od innych wyróżniają i których wartość wypróbowana jest praktycznie. Omawia szczegółowo wszystkie zagadnienia związane z praktycznym wykonywaniem fotografii. Przedstawienie wielu aspektów nowoczesnej fotografii, np. kwestii formatu i konstrukcji kamer jest wynikiem wieloletniego przemyślania tych spraw przez autora i przedyskutowania ich w ośrodkach krajowych oraz na zebraniach angielskich towarzystw fotograficznych.

Tytuł książki nie zawodzi nas i znajdujemy w niej szczegółowe omówienie wszelkich nowoczesnych zagadnień technicznych, np. fotografii barwnej.

Zagadnienia dotyczące teorii obiektywu, aparatu i procesów fotograficznych potraktowane są w sposób przystępny i dają dostateczne podstawy do zrozumienia zjawisk i wykonywanych czynności.

O szerokich podstawach własnego doświadczenia autora świadczy fakt, że zdjęcia obficie ilustrujące podręcznik są w ogromnej większości (z wyjątkiem fotografii portretowych) własnymi zdjęciami autora.

Wydanie książki bardzo jest staranne, jak na dzisiejsze możliwości, można by tylko zarzucić, że introligatorska robota jest niezadowalająca i pomimo miękkiego płótna na oprawę nie jest ona trwała.

Witold Romer

— — —

Ukazało się II wydanie podręcznika Eugeniusza Szmidtgala „Obróbka materiałów fotograficznych". Wydanie to jest częściowo poprawione i uzupełnione. Do nabycia w księgarniach.

— — —

Na rynku wydawniczym ukazało się kilka nowych pocztówek z treścią ilustracyjną, wziętą z wystawy i konkursu „Praca robotnika i rolnika". Pocztówki te wydał Państwowy Instytut Wydawniczy.

W ogóle na terenie wydawnictw zauważyć daje się zdrowy objaw rosnącego zainteresowania dobrą ilustracją. Coraz bardziej do głosu dochodzą dobrzy fotografowie i wzrasta zapotrzebowanie na dobre fotogramy — czy to pojedyncze, czy też w większej ilości (np. reportaże). Objaw ten notujemy ze szczególnym zadowoleniem, bo tylko w ten sposób odbiorca otrzyma ilustracje wartościowe, kształcące poczucie smaku i gustu, i godnie reprezentujące treść za granicą i w kraju.

— — —

Czytelników, zainteresowanych wydawnictwami fotograficznymi zawiadamiamy, iż księgarnia, która specjalnie prowadziła dział fotograficzny i o której już pisaliśmy w poprzednich numerach, przeniosła się obecnie z ul. Marszałkowskiej w Warszawie — na ul. Wilczą 32 (pierwszy sklep od Marszałkowskiej), gdzie funkcjonuje w powiększonym lokalu.

— — —

Staraniem Spółdzielni „Światowid" oraz Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego i Fotografii Dokumentarnej wydany został w kilku językach album „Warszawa 1944—1949". Zawiera on 72 strony dużego formatu.

Jest to jedno z wydawnictw, które zasługuje na szerokie rozpowszechnienie. *Bogata szata ilustracyjna* (wklęsłodruk), dająca zasadnicze wyobrażenie o dawnej i obecnej Warszawie, została zaopatrzona doskonale zredagowanymi tekstami.

Album to, który powinien znaleźć się w każdym domu, chacie, świetlicy, bibliotece.

— — —

SPRAWA MAŁA ALE ISTOTNA

Pod tym tytułem 170 nr „Życia Lubelskiego" rozważa kwestię i trudności wydania widokówek Lublina.

Zdawałoby się — sprawa lokalna. Tymczasem tak nie jest. Jest to sprawa ogólnopolska. Sprawa dobrych widokówek — to sprawa propagandy w kraju i za granicą. Sytuacja jest taka, że rynek zarzucony jest widokówkami małowartościowymi i ostatnio dopiero, z wielkim wysiłkiem organizuje się oczyszczanie rynku z bezwartościowej i szpetnej tandety i umieszczanie widokówek wartościowych z punktu widzenia estetyki, krajoznawstwa, dokumentaryzacji i propagandy.

Akcji tej podjęły się poważne instytucje z „Czytelnikiem", „Polskim Archiwum Krajoznawczym i Fotografii Dokumentarnej" i „Polskim Towarzystwem Krajoznawczym" na czele. Działalność tę powitać należy z uznaniem i nadzieją, że tym sposobem z czasem na rynku polskim konsument otrzyma tylko wydawnictwa wartościowe. Sprawa wymaga jednak solidarnego wysiłku zbiorowego. Nie wystarczy tu wysiłek kilku instytucji.

Trzeba, aby zainteresowane sprawą zarządy miejskie, zarządy uzdrowisk, zarządy instytucji i związków — zwracały się z propozycjami dokonania zdjęć wyłącznie do czołowych fotografów-artystów, gwarantujących odpowiednie wykonanie. Następnie zdjęcia te winny by oddawane do powielania (i ewent. kolportażu) tylko takim instytucjom, które są do tego specjalnie powołane. W akcji tej współdziałać powinny z głosem doradczym i informacyjnym właściwe terenowe Urzędy Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk. Informacji na ten temat udziela również Zarząd Główny P.T.F. (Poznań, ul. Sołacka 13).

Zasadniczo sprawa widokówki sprowadza się do trzech faz działania: wykonanie zdjęcia, ocena i wybór zdjęć, druk i kolportaż. Jest w Polsce dość fotografów takiej miary, aby mogli wykonać zdjęcia, bez zarzutu nadające się na widokówki. Nad sprawą oceny zastanawiano się i w obecnej chwili ocenę, kwalifikację i akceptację zdjęć przeprowadza Ministerstwo Kultury i Sztuki (Departament Twórczości Artystycznej). Pozostaje jeszcze sprawa drukarska.

Czy władze wydawnicze nie powinny zastanowić się nad taką kalkulacją cen druku widokówek i taką kalkulacją cen za odpowiedni papier, by widokówki nie tylko pod względem fotograficznym i estetycznym, lecz również szaty drukarskiej i — papieru stały na właściwym poziomie? Przecież to jest chyba do wykonania na podstawie jakiejś obowiązującej umowy zbiorowej instytucji zainteresowanych. Jeśli już tyle dokonano, to i tę sprawę, przy dobrej woli, da się załatwić.

Jest to sprawa mała, ale istotna.

M. Sch.

— — —

W 20 numerze „Tygodnika Powszechnego" ukazał się artykuł „Ziemie Odzyskane w fotografii Bułhaka", napisany przez Adama Łyczyckiego.

Autor z wyczuciem i znajomością tematu przedstawił osobę naszego Nestora, jego pracę i trud, działalność i wyniki. Jest to mała monografia o Bułhaku. Analiza jego twórczości jest wnikliwa i obejmuje tylko istotne punkty. Nie zgodzilibyśmy się jedynie z doborem ilustracji do artykułu o Bułhaku. Wiemy dobrze, że Bułhak ma lepsze zdjęcia w swej fototece. I to właśnie z terenów Ziem Odzyskanych.

Chętnie ujrzelibyśmy Adama Łyczyckiego na łamach naszego pisma. Artykuł Adama Łyczyckiego przysłużył się dobrze sprawie upowszechnienia znajomości nestora fotografiki polskiej.
Gazeta Ludowa Warszawa, nr 70

— — —

CENNE ZBIORY FOTOGRAFII WARSZAWY
udostępnione zwiedzającym Archiwum Miejskie

Skompletowane i opracowane w ramach prac Muzeum Miejskiego zbiory fotograficzne, związane tematycznie z historią Warszawy od kilku dni przeznaczone zostały do powszechnego użytku. Każdy, ktokolwiek wykaże w tym kierunku jakiekolwiek zainteresowanie może oglądać cenne fotografmy w Archiwum Miejskim, które jest czynne w poniedziałki, środy i piątki między godz. 10 a 19 i we wtorki i czwartki między 10 a 2. Zdjęcia poukładane są w skrzyniach według numeru bieżącego. Do posługiwania się nimi jest zaprowadzona specjalna kartoteka, bez której wyszukiwanie zdjęć było by bardzo utrudnione ze względu na wielką ich liczbę — około 6000 sztuk. Kartoteka dzieli się na sześć działów: I terytorium, II — Wisła i wody, III — Miejsca kultu religijnego, IV — Życia Miasta, które z kolei rozpada się na szereg grup, tworzących całość jakiegoś zagadnienia. Np. dział pierwszy — Place i Rynki, Zieleńce Miasta, Wiadukty, Tunele, Trasa W—Z itd.

Zgromadzone zdjęcia stanowią cenny materiał dla znawców historii naszego miasta, miłośników sztuki, historyków, architektów, artystów i literatów, którzy na podstawie zdobytego tam materiału mogą kontynuować swoje studia, czerpać wzory do szkiców i rekonstrukcji zabytków, zdobywać nowe wiadomości z interesujących ich dziedzin życia, tym bardziej, że każdy dział zbiorów opracowany jest z uwzględnieniem dwu okresów: historycznego i odbudowy.

Część tych fotogramów zdobyło Muzeum Miejskie z zastrzeżeniem praw autorskich od Wojskowej Agencji Fotograficznej, Czytelnika, Filmu Polskiego. Dużą ich liczbę stanowią prace znanych w tej dziedzinie specjalistów prof. Bułhaka, Falkowskiego, Sempolińskiego, Marcinkowskiego i innych. Od niedawna działa też własna pracownia fotograficzna Muzeum. Z wyszukiwanych w starych tygodnikach ilustrowanych ciekawych a mało znanych rycin robione są tam odbitki, a następnie włączane do zbiorów. Większość zdjęć posiada rozmiary 13 do 18 cm. Znajdują się jednak i dużo większe. I tak 100 pięknych plansz prof. Bułhaka obrazujących zniszczenie Warszawy ma wymiary 30 do 40 cm. Także dużych rozmiarów jest panorama Warszawy uchwycona podczas okupacji z wieży ratusza z wielkim nakładem trudu.

Zbiory fotograficzne przedstawają wielką wartość artystyczną tak ze względu na temat jak i jego wykonanie. Bardzo ciekawy, unaoczniający grozę wojny i bestialstwo Niemców jest cykl zdjęć Leonarda Sempolińskiego, który służył jako dowód rzeczowy dla domumentacji komisji badań zbrodni niemieckich. Również interesujące są zdjęcia charakterystycznych typów Warszawiaków — „Gazeciarze warszawscy", „Mali Szabrownicy", „Robotnik przy pracy", „Grupa panów w melonikach", a nawet z czasów obecnych znana Lodzia.

Wiele doskonałych zdjęć z wnętrza katedry warszawskiej i fragmenty ornametacji, rzeźb i nagrobków odegra zapewne ważną rolę przy jej obecnej restauracji.

— — —

W numerze listopadowm jednego z pism (zagranicznych), poświęconym sztukom pięknym, w artykule p. t. „Dagerotyp a malarz" Beaumont Newhall wykazuje znaczny wpływ, jaki fotografika i fotografia od początku swego istnienia wywierały na malarstwo. Autor ilustruje swoje twierdzenia czterema przykładami portretów, malowanych według fotografii. Dziwi się, że historycy sztuki, pomimo rozkoszy jaką czerpią z doszukiwania się filiacji każdego dzieła, zapoznają wielkie znaczenie, jakie fotografia miała od roku 1839 na licznych artystów-malarzy bądź jako źródło, bądź przez wywarcie wpływu. Kończy przytaczając uwagę poety, malarza i krytyka Teofila Gauthier w recenzji z salonu paryskiego w r. 1861, iż „dagerotyp, który nie uzyskał ani uznania, ani medalu, jednakże ciężko pracował na rzecz wystawy. Zebrał on wiele informacyi, zaoszczędził modelom dużo pozowania, dostarczył wielu akcesoryj, tła i draperyj, które pozostało tylko skopiować i zakolorować".

W tymże numerze K. Schwarz, pod tytułem: Sztuka a fotografia: zwiastuny i wpływy", przytacza pochlebne zdania niektórych znanych artystów o fotografii. Ingres w r. 1850, powiada: „Oto dokładność, jaką bym chciał osiągnąć!"; innym razem: „To jest wspaniałe, ale nie należy tego przyznawać". Delacroix pisze w swym dzienniku w r. 1854: „Jakże żałuję, że tak zachwycający wynalazek zjawia się tak późno, przynajmniej dla moich celów!". Daumier natomiast był zdania, że „fotografia wszystko naśladuje i niczego nie wyraża — jest ślepą w świecie ducha".

Autor stara się wykazać za pomocą zestawienia reprodukcji, że prototypem niejednej słynnej pracy malarskiej było dzieło fotograficzne. Tak, portret Berlioza, przypisywany Daumierowi, jest prawie kopią Nadara; portret kobiecy Degasa stanowi opracowanie fotografii Disderiego; obraz „A la Mie" Toulouse-Lautreca jest wzorowany na fotografii Pawła Sescau; głośny „Pojazd ojca Junieta", „celnika" Rousseau nie byłby powstał bez fotografii tegoż tematu; macryjka z wachlarzem Gaugaina jest zdumiewająco podobna do fotografii żony jego markizańskiego kucharza. Autor nie zastanawia się zresztą nad ewentualnością, że nieraz właśnie samo malowanie mogło poddać myśl jego fotograficznego upamiętnienia; zwłaszcza w przypadku Toulouse-Lautreca przemawia za tym to, że jednym z dwojga modeli jest autor fotografii.

Bardziej waha się autor nad przyznaniem fotografii A. Brauna z r. 1860 ojcostwa „portu w Bordeaux" Maneta z r. 1871. Przytacza prawdopodobieństwo wpływu fotografii Eug. Atgeta na pejzaże miejskie Utrolla. Odwrotnie, malarstwo było natchnieniem fotografów takich jak Rylander i Demachy.

Autor kończy twierdzeniem, iż Cézanne zapoczątkował przewrót w malarstwie, który pozbawił fotografię znaczenia ideału malarskiego.

M. Węza

WYDAWCA: Polskie Towarzystwo Fotograficzne, Oddział w Poznaniu. REDAKTOR NACZELNY: Marian Schulz, ZASTĘPCA RED. NACZELNEGO: mgr Zygmunt Obrąpalski. KOREKTA LITERACKA: mgr Eugeniusz Aniszczenko. ADMINISTRACJA: Włodzimierz Nowakowski — Poznań, ul. Dominikańska 2 m. 3, telefon 38-37, w godz. 15—18. Nakład 1500 egz. Druk oraz ilustracje: Druk. Zakł. Dosk. Rzem. w Poznaniu. Wszelkie prawa przedruku zastrzeżone. Redakcja nie zwraca nadesłanych rękopisów i zastrzega zmiany w tekście. Nadesłane artykuły honoruje się od wiersza. Konto PKO V-1188. Cena ogłoszeń: cała strona 10.000,— zł; 1/2 strony 6.000,— zł; 1/4 strony 3.500,— zł. Cena ogłoszeń w komunikatach za wiersz: 20,— zł (wiersze rozpoczęte liczą się jako pełne).

ADRES REDAKCJI: POZNAŃ, UL. SOŁACKA 13, m. 1.

K-1-11521

ś.  p.

Jan Bułhak

Senior Fotografików Polskich

Urodzony w roku 1876

Zmarł w Giżycku 4 II 1950 r.